

# VNIVERSITAT<sup>•</sup> DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació  
Departamento de Filología Española



## **Hacia el actor profesional en el teatro peninsular del Renacimiento**

Tesis Doctoral

Presentada por:

D<sup>a</sup> Tatiana Jordá Fabra

Dirigida por:

Dra. D<sup>a</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros

Dra. D<sup>a</sup> María Rosa Álvarez Sellers

Dr. D. José Luis Canet Vallés

Programa de Doctorado 150 E:

Teatro y literatura española, latinoamericana, portuguesa y teoría literaria

Valencia, 2015



*Al recuerdo de mi hermano Hugo,  
que me inspira y acompaña*



## AGRADECIMIENTOS

Esta Tesis doctoral es el resultado de un proceso de elaboración que se ha alargado mucho en el tiempo, por lo que son muchas las deudas de gratitud contraídas con familiares, amigos y compañeros. Sin su apoyo, no hubiera sido posible llevarla a buen término.

En primer lugar, deseo expresar mi más sincero agradecimiento a los tres directores de la Tesis, por haber formado parte del proyecto —que también es suyo— aportando su brillantez y experiencia con gran generosidad. Trabajar con ellos ha sido un privilegio.

A la Profesora Evangelina Rodríguez Cuadros, por inyectarme el veneno del teatro y personificar el amor hacia la investigación y la búsqueda de la excelencia. Nuestras constantes e inacabables charlas sobre literatura, teatro, cine y la vida han enriquecido la mía.

A la Profesora M<sup>a</sup> Rosa Álvarez Sellers, por sus valiosos consejos y la gentileza con que siempre ha puesto a mi disposición sus conocimientos y experiencia. Además, su incondicional apoyo personal y académico me ha dado aliento para continuar, mostrándome una senda de trabajo basada en la honestidad y el compromiso.

Al Profesor José Luis Canet Vallés, por su confianza y ánimo constantes. A él le debo haber podido realizar gran parte de mis estudios doctorales al amparo de una beca de investigación. Igualmente, formar parte de su equipo me permitió dar el salto a otras áreas de estudio y estar a la vanguardia de nuevas formas de trabajo y comunicación.

Al Profesor José Camões, por su amabilidad y diligencia durante el desarrollo de la estancia de investigación, abriéndome las puertas de su biblioteca personal y de todos los recursos del Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Toda mi gratitud también a su equipo, cuya valiosa labor en la edición y elaboración de materiales ha sido fundamental para esta investigación.

A mis padres, Concepción Fabra Rausell y Ramón Jordá Juan, a cuyo ejemplo de inteligencia, fortaleza, honestidad y amor sin límites debo lo mejor de mi persona. A Hugo Jordá Fabra, mi añorado hermano, por haberme transmitido su extraordinaria fe en mis capacidades. A Rebeca Jordá Fabra, mi hermana y mejor amiga, porque su afecto, confianza y aliento inagotables son esenciales en todas las facetas de mi existencia. A Rafa Rabadán Blasco, mi compañero en la vida, por su entrega absoluta a todos mis proyectos y su maravillosa capacidad de embellecer mis días. A mis abuelos, por su ejemplo de vida. Y a mi sobrina Emma Worthington Jordá, la estrella supernova que ha devuelto la luz a nuestra familia.

Finalmente, también quiero agradecer la comprensión ante mis ausencias y las muestras de interés permanente de todos los familiares, colegas y amigos que han permanecido junto a mí durante un trayecto tan largo: Kevin Worthington, Arantxa Vidal, Miguel Ángel Vidal, María Rosell, Marina Serrano y, muy especialmente, a José, Carla, Ángel y Adrián.

A todos, gracias.



## RESUMO

O alvor do Renascimento peninsular vê nascer umas práticas cénicas dependentes do Poder, criadas e desempenhadas na Corte pelos chamados *pais* do teatro castelhano e português: Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente. Nem sempre se tem dado atenção à sua produção do ponto de vista da encenação e, ainda menos, do da dramaturgia. Esta Tese de Doutoramento tem como objetivo abrir um caminho para o estudo da atuação destes primeiros intérpretes luso-castelhanos, durante a etapa anterior à profissionalização do ofício.

A investigação começa por fornecer um quadro teórico que recupera os materiais que traçaram o desenvolvimento da identidade e da técnica dos atores, estabelecendo os parâmetros estéticos e expressivos: os modelos das diferentes tradições interpretativas; os universos gestuais e iconográficos refletidos nas artes e na literatura, bem como os tratados de Retórica e Oratória que tiveram maior impacto durante esse período. Por outro lado, as circunstâncias de criação e representação também são discutidas, com ênfase especial na recriação do espaço cénico como elemento chave para a compreensão da evolução da arte do ator.

O estudo do *corpus* selecionado das obras dos dramaturgos escolhidos centra-se na análise semântica do léxico pertencente ao campo da atuação e da encenação, que extraímos do aparato didascálico —tanto explícito como implícito. O exame presta atenção, paralelamente, à configuração do *dramatis personae*, ao espaço da representação e às relações entre ator, autor, personagem e público.

Finalmente, o documento oferece a catalogação do léxico teatral específico da técnica de atuação que descobrimos nos dramas, assim como também a sua classificação com base na sua pertença a uma das diversas áreas da técnica: gesto, movimento, voz, vestuário ou *atrezzo*.





## Índice

<b>I. Introducción y justificación del proyecto de Tesis Doctoral</b>	<b>13</b>
1.1. El origen del proyecto . . . . .	<b>13</b>
1.2. Estado de la cuestión: El actor peninsular en el primer tercio del siglo XVI . . . . .	<b>14</b>
1.2.1. Consideraciones previas sobre el estudio del teatro del Quinientos . . . . .	<b>14</b>
1.2.2. Estudios y líneas de investigación sobre los primeros representantes . . . . .	<b>18</b>
1.3. Objetivos concretos y principios metodológicos . . . . .	<b>25</b>
1.4. Estructura y corpus escogido . . . . .	<b>27</b>
<b>II. El marco teórico de la actuación áulica: fuentes, materiales y espacios escénicos</b> . . . . .	<b>29</b>
2.1. Algunas consideraciones previas . . . . .	<b>29</b>
2.2. Fuentes de confluencia en el actor: orígenes y pervivencia en el Renacimiento . . . . .	<b>30</b>
2.2.1. Los agentes de la “teatralidad difusa” en Castilla y Portugal . . . . .	<b>30</b>
2.2.2. Gestos y técnicas itinerantes: juglares, mimos y músicos . . . . .	<b>32</b>
2.2.3. El Teatro religioso: la actuación en lugares de devoción . . . . .	<b>43</b>
2.2.4. Tipología del representante en la Corte . . . . .	<b>50</b>
2.2.4.1. Teatro devoto: la evolución de la tradición . . . . .	<b>50</b>
2.2.4.2. Espectáculos y divertimentos cortesanos: la autorrepresentación <i>versus</i> la representación del otro . . . . .	<b>52</b>
2.2.4.3. Los actores del teatro profano . . . . .	<b>59</b>
2.2.5. A modo de conclusión . . . . .	<b>70</b>
2.3. Fuentes y materiales para la configuración del <i>ars</i> actoral renacentista . . . . .	<b>71</b>
2.3.1. Hacia la rehabilitación del gesto y su repercusión en las artes representativas . . . . .	<b>71</b>

2.3.2. La iconografía y el universo gestual renacentista: fuentes de la actuación . . . . .	77
2.3.2.1. Artes plásticas y teatro: influencias y relaciones en el espacio escénico . . . . .	77
2.3.2.2. La gestualidad religiosa: representaciones del rito, la devoción y la piedad . . . . .	86
2.3.2.3. El gesto cortesano <i>versus</i> el gesto vulgar . . . . .	91
2.4. La elocuencia renacentista: materiales para la representación procedentes de los <i>studia humanitatis</i> . . . . .	98
2.4.1. La importancia del <i>buen hablar</i> . . . . .	98
2.4.2. La retórica o el arte de la persuasión: Cicerón, Quintiliano y Vives . . . . .	100
2.4.3. La <i>Poetria Nova</i> de Godofredo de Vinsauf: un manual para el actor . . . . .	110
2.5. El espacio escénico cortesano y el desarrollo del arte de la representación . . . . .	114
2.5.1. Teatro <i>de celebración</i> en las cortes renacentistas . . . . .	114
2.5.2. Espacios escénicos y modos de representar . . . . .	124
2.5.2.1. Las salas de palacio, conventos y monasterios . . .	128
2.5.2.2. Espacios efímeros cortesanos . . . . .	138
2.5.2.3. Templos y capillas para la celebración religiosa	147
2.6. A modo de recapitulación . . . . .	150
<b>III. Análisis de la técnica del actor preprofesional . . . . .</b>	<b>153</b>
3.1. El actor en el teatro de Juan del Encina. . . . .	153
3.1.1. Consideraciones previas sobre el perfil biobibliográfico del autor . . . . .	153
3.1.2. La dramaturgia de Juan del Encina. . . . .	155

3.1.2.1. Caracterización de la primera etapa de su producción (1492-1498) . . . . .	<b>155</b>
3.1.2.2. Caracterización de la segunda etapa (1509-1513) . . . . .	<b>159</b>
3.1.3. Análisis del corpus escogido . . . . .	<b>161</b>
3.1.3.1. <i>Égloga representada en la noche de la Natividad</i> . . . . .	<b>161</b>
3.1.3.2. <i>Égloga representada en la misma noche de Natividad</i> . . . . .	<b>165</b>
3.1.3.3. <i>Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor</i> . . . . .	<b>172</b>
3.1.3.4. <i>Égloga representada en la misma noche de Antruejo</i> . . . . .	<b>182</b>
3.1.3.5. <i>Égloga de Mingo, Gil y Pascuala</i> . . . . .	<b>189</b>
3.1.3.6. <i>Auto del repelón</i> . . . . .	<b>211</b>
3.1.3.7. <i>Égloga de Cristino y Febea</i> . . . . .	<b>220</b>
3.1.3.8. <i>Égloga de Plácida y Victoriano</i> . . . . .	<b>240</b>
3.1.4. Conclusiones . . . . .	<b>274</b>
3.2. El actor en el teatro de Lucas Fernández . . . . .	<b>279</b>
3.2.1. Consideraciones previas sobre el perfil biobibliográfico del autor. . . . .	<b>279</b>
3.2.2. La dramaturgia de Lucas Fernández . . . . .	<b>281</b>
3.2.2.1. Caracterización de las Comedias y Farsas profanas . . . . .	<b>281</b>
3.2.2.2. Caracterización de las piezas religiosas de carácter pastoril . . . . .	<b>282</b>
3.2.2.3. Caracterización del <i>Auto de la pasión</i> . . . . .	<b>283</b>
3.2.3. Análisis del corpus escogido . . . . .	<b>284</b>
3.2.3.1. <i>Comedia de Bras Gil y Beringuella</i> . . . . .	<b>284</b>
3.2.3.2. <i>Farsa o quasi comedia de Pravos, Antona y un soldado</i> . . . . .	<b>304</b>
3.2.3.3. <i>Auto de la Pasión</i> . . . . .	<b>318</b>
3.2.4. Conclusiones . . . . .	<b>346</b>
3.3. El actor en las obras de Gil Vicente . . . . .	<b>347</b>
3.3.1. Consideraciones previas sobre el perfil biobibliográfico del autor. . . . .	<b>347</b>
3.3.2. La dramaturgia de Gil Vicente. . . . .	<b>353</b>
3.3.2.1. Caracterización de sus obras . . . . .	<b>353</b>

3.3.2.2. Clasificación de sus obras: moralidades, farsas y comedias . . . . .	358
3.3.3. Análisis del corpus escogido . . . . .	364
3.3.3.1. <i>Auto da Visitação</i> o <i>Monólogo do vaqueiro</i> . . . . .	364
3.3.3.2. <i>Auto Pastoril Castelhana</i> . . . . .	367
3.3.3.3. <i>A barca do Inferno</i> . . . . .	380
3.3.3.4. <i>O Auto da Índia</i> . . . . .	402
3.3.3.5. <i>A Farsa de Inês Pereira</i> . . . . .	415
3.3.3.6. <i>Comédia de Rubena</i> . . . . .	436
3.3.3.7. <i>Tragicomédia de Don Duardos</i> . . . . .	467
3.3.4. Conclusiones . . . . .	496
<b>IV. Conclusões</b> . . . . .	<b>501</b>
<b>V. Apêndice: Léxico y Vocabulario de la técnica actoral</b> . . . . .	<b>509</b>
5.1. Abreviaturas de los autores y las obras analizadas. . . . .	509
5.2. Léxico y vocabulario . . . . .	509
<b>VI. Bibliografia</b> . . . . .	<b>537</b>

“España y Portugal son como dos hermanos siameses que nacieron unidos por la espalda y que jamás se han visto las caras.”

*José Saramago*

“Un arquitecto realiza cosas sólidas, destinadas a permanecer. Pero de mi oficio ¿qué queda? Sombras, sombras chinescas...”

*Marcelo Mastroiani*



## I. Introducción y justificación del proyecto de Tesis Doctoral

### 1.1. El origen del proyecto

Este proyecto de Tesis Doctoral pretende conocer el arte del comediante portugués y castellano durante el primer Renacimiento, es decir, en la etapa anterior a su definitiva profesionalización en el momento de la instauración del llamado teatro comercial. El tema surge del Trabajo de Investigación<sup>1</sup> realizado previamente sobre la técnica del actor a partir de las obras de Gil Vicente, ya que su elaboración nos abrió un mundo enorme de posibilidades y descubrió que el arte efímero de estos primeros representantes merecía y pedía un estudio mayor. Asimismo, durante la investigación de la obra del autor luso, surgieron conexiones con las prácticas de sus coetáneos españoles, que hicieron que nos planteáramos abrir este estudio y conferirle así un carácter global peninsular. Creemos que tiene sentido investigar conjuntamente algo que se produjo en conjunto, pues existe una intertextualidad importante e, incluso, desde el punto de vista de la puesta en escena, se dieron fenómenos de gran interés como es que algunas de las producciones castellanas se llevaron a cabo en territorio portugués y viceversa, llegando a participar los propios autores en las obras de sus homólogos vecinos. El arte de representar, creemos, debió de presentar características similares, ya que ambas culturas compartían códigos e, incluso, muchas de las obras de Gil Vicente emplean la lengua castellana.

Otro hecho relevante para el desarrollo de esta investigación ha sido nuestra colaboración en el proyecto *Léxico y vocabulario de la práctica escénica de los Siglos de Oro: hacia un Diccionario Crítico e histórico*,<sup>2</sup> dirigido por la profesora Evangelina Rodríguez Cuadros. Éste nos puso sobre la pista de que era posible una catalogación del léxico específico de las prácticas escénicas, así como de las herramientas que podían utilizarse para llevar a cabo dicho inventario. Nos enseñó a escuchar las voces de los cómicos, de los autores teatrales y de otras voces ilustradas, que recogen, de un modo más o menos explícito, cómo debió ser esa práctica, convertida en oficio unos decenios después.

---

<sup>1</sup> Jordá Fabra, Tatiana, *Tras los ecos y las sombras del actor renacentista: el teatro de Gil Vicente como punto de partida*. Trabajo de Investigación dirigido por M<sup>a</sup> Rosa Álvarez Sellers e inscrito en el Programa de Doctorado «Teatro y literatura española, latinoamericana, portuguesa y teoría literaria» (Doctorado con Mención de Calidad). Departamento de Filología española. Universitat de València. Defendido el 12-06-2008.

<sup>2</sup> El proyecto ha contado con financiación pública en sus diferentes fases (Fase I (BFF2003-05271), Ministerio de Ciencia y Tecnología (2003-2006); Fase II (HUM2007-61832-FILO), Ministerio de Educación y Ciencia (2007-2010) y Fase III (FFI 2010 -15475-FILO), Ministerio de Ciencia e Innovación.

Esta Tesis Doctoral es, en definitiva, un proyecto que ha nacido y crecido de una forma muy natural y, casi podría decirse, inevitable. Una idea ha llevado a otra y una puerta nos ha conducido a otras puertas hasta entender que la comprensión de la práctica escénica actoral quinientista pasa por la realización de un estudio global.

## **1.2. Estado de la cuestión: El actor peninsular en el primer tercio del siglo XVI**

### **1.2.1. Consideraciones previas sobre el estudio del teatro del Quinientos**

Puede afirmarse que, en líneas generales, se ha prestado mucha más atención al estudio de la práctica escénica desarrollada durante el siglo XVII que a la producida a lo largo del XVI. Esto se explica, en primer lugar, porque la literatura del Seiscientos constituye una *edad dorada* dentro de las páginas de la historia de la literatura española y universal en general, que ha conseguido tutear al resto de las grandes letras europeas. Hablando de teatro español, no podemos dejar de pensar en los indiscutibles genios de Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina, quienes, junto a sus contemporáneos, elevaron el hispanismo a la máxima categoría. No obstante, no deja de parecernos injusto que se mida la calidad e importancia de unas prácticas en referencia a otras posteriores que, desde luego, son deudoras directas de las mismas. Esta mirada diacrónica y comparativa en nada ha favorecido a nuestro campo de estudio y, como veremos, los avances producidos en los últimos años todavía quedan muy por detrás.

El caso portugués es bastante más radical, ya que durante mucho tiempo la tradición crítica lusa —y, tras ella, la internacional— estableció la práctica inexistencia de un genuino teatro portugués —explicada por una especie de incapacidad cultural endémica para el drama—, al margen de la aislada y genial silueta de Gil Vicente:

Em Portugal, se passarmos os antigos [isto é, ao menos, Ferreira, Prestes e Gil Vicente], não sei contar senão J. B. Gomes; pois dos outros todos creio que afoitamente se poderá dizer que não valem o trabalho de contá-los. Será isto defeito e falha nossa? Não teremos nós *la tête dramatique*, como os franceses *l'épique*? — Não sei responder, mas nem por isso deixo, ou deixei desde que me entendo, de forcejar por encher, quanto em mim fosse, o vazio do nosso teatro.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>Almeida Garrett, «Prefácio da primeira edição», *Catão*, 1822, en *Obras de Almeida Garrett*, Porto, Lello Editores, 2 vols., 1963, vol. II, p. 1611.



En este caso, las enormes figuras literarias que cultivaron otros géneros como la novela o la poesía han puesto en jaque a las que escogieron el drama, encontrándose el *mestre* Gil prácticamente sólo en el parnaso de dramaturgos portugueses. Autores como José Alberto Ferreira han denunciado este prejuicio, tratando de desmontar el cliché de que la cultura portuguesa es esencialmente lírica:

Esta imagem do ‘país de poetas’, que a longa tradição lírica confirm(ari)a com a copiosa produção lírica realizando o *ethos* nacional, expressa, porém, o que poderíamos tomar como uma reconhecível *política de géneros* de matriz distributiva. Efectivamente, a caracterização persistente de Portugal como ‘país de poetas’ contrasta com a igualmente persistente afirmação da inexistência de qualidades para a criação dramática e, em consequência, a afirmação da inexistência de um teatro português, salvaguardando a excepção exemplar daqueles que são frequentemente apontados como os seus nomes maiores: Gil Vicente, António José da Silva, Almeida Garrett!<sup>4</sup>

Y es precisamente de este último, de Garrett, y de su renovación teatral, de quien emana el imágena de la debilidad dramática portuguesa, idea que encontró eco en voces tan autorizadas en materia de cultura lusa como las de A. J. Saraiva, Jorge Dias o Vítor Santos. Esta teoría perduró durante decenios hasta la siguiente renovación de la historiografía teatral,<sup>5</sup> aunque se convirtió en un discurso que traspasó fronteras y todavía hoy es fácil encontrarlo tras ellas.

Afortunadamente, críticos como Luíz Francisco Rebello, José Oliveira Barata y Luciana Stegagno Picchio siempre se mostraron en completo desacuerdo con dichas afirmaciones de orden racial y temperamental, e intentaron revalorizar en sus manuales o, al menos, valorar obras y autores despreciados por la tradición crítica. De hecho, Rebello<sup>6</sup> se muestra contrario a la opinión de Almeida Garrett apelando a su calidad como dramaturgo:

---

<sup>4</sup> José Alberto Ferreira, «O caso do teatro inexistente, ou do teatro como imagem de nós», *Limite*, n.º 8, 2014, p. 95.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 95-96.

<sup>6</sup> Cf. «Prólogo» de su *História do teatro, Lisboa, Europa-América, 1967*, (4ª edición, de 1988), p. 12. Para constatar este cambio ideológico, pueden consultarse también: Luciana Stegagno Picchio, *Storia del teatro portoghese*, Roma [ed. ut.: *História do teatro português*, Lisboa, Portugalíia, 1969. Trad. de Manuel de Lucena] y José Oliveira Barata, *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.

A que deverá atribuir-se este relativo desinteresse pela história do nosso teatro? À sua inexistência, que alguns críticos (em quem geralmente, e por isso falam assim, coincide um autor dramático falhado) teimam em proclamar? Decerto que não, pois, apesar de tudo, existe um teatro português, dotado de características próprias – se não como realidade inteiramente conseguida, ao menos como tendência incessantemente perseguida.

Eso sí, nadie duda de que el teatro de Gil Vicente sobresale –además de por su singularidad dentro del panorama portugués– también por su enorme calidad, si bien en muchas ocasiones se le ha valorado más como poeta que como dramaturgo. Además, el carácter bilingüe de su drama, su carácter internacional e inclusión en la apodada por Francisco Ruiz Ramón ‘Generación de los Reyes Católicos’,<sup>7</sup> instalaron algunos recelos en parte del lusitanismo, que optó por prestar menos atención a sus obras castellanas, mientras la crítica española infravaloraba o, cuanto menos, ignoraba aquellas escritas en portugués.

Además de los prejuicios ya comentados, hay una segunda cuestión fundamental para comprender la distracción del estudio del teatro renacentista: la escasez y fragmentariedad documental. Dice Jean Canavaggio que “no es cómodo hacer la historia del teatro en España en la segunda mitad del siglo XVI”<sup>8</sup>, mientras Teresa Ferrer Valls apunta que junto a la insatisfacción que produce fundamentar teorías sobre este tipo de documentación, también es difícil porque se trata de una época de experimentación, con la coexistencia de formas de espectáculo, en ocasiones, tan divergentes que dificultan su catalogación.<sup>9</sup>

No obstante —y pese a las dificultades documentales—, no podemos dejar de comentar los trabajos de gran calidad de Miguel Ángel Pérez Priego dedicados tanto al teatro medieval como al teatro renacentista. Nos interesan sobre todo, las ediciones críticas de las obras de los autores que aquí nos interesan, así como los que versan sobre la conservación y desarrollo de las formas de teatralidad medieval durante el Renacimiento en la medida en

---

<sup>7</sup> Así la denomina y caracteriza el filólogo español: “A fines del siglo XV surge una serie de dramaturgos nacidos alrededor de 1470 a los que podríamos agrupar, por razón de nacimiento y de ideología, bajo el epígrafe de ‘generación de los Reyes Católicos’. Todos ellos morirán durante el reinado del Emperador y su obra dará nacimiento a un teatro rico y complejo que podemos bautizar, hablando con sentido rigurosamente histórico, como teatro *español*, dotado de caracteres propios y significado no menos propio”. (*Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, I, Madrid, Alianza, 1971, p. 33).

<sup>8</sup> Canavaggio, Jean (ed.), «Afirmación de un teatro», en *Historia de la literatura española*, vol. II. El siglo XVI, Barcelona, Ariel, 1994, p. 205.

<sup>9</sup> Cf. «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*. I, Madrid, Gredos, 2003, 239-267.

que puede ayudarnos a comprender esas prácticas escénicas entre dos aguas en las que pretendemos sumergirnos.<sup>10</sup> Cabe mencionar también su trabajo «El teatro religioso de Gil Vicente en su contexto peninsular»,<sup>11</sup> que lo convierte en uno de los pocos hispanistas que estudian un género teatral en el marco de la Península Ibérica y tomando como punto de referencia al autor luso.

Por otra parte, el caso de la documentación teatral portuguesa es también muy complicado, pues incluso escasean los documentos sobre la propia persona de Gil Vicente, hecho que ha dificultado de base el estudio de sus obras. Afortunadamente, hay en la actualidad importantes grupos de investigación que están trabajando en la recuperación y edición de archivos, entre los que se cuenta interesante documentación parateatral, obras del propio Vicente, de otros autores y anónimas. Uno de los equipos más potentes es, sin duda, el del Centro de Estudos de Teatro (CET) de la Faculdade de Letras de la Universidade de Lisboa, cuyos proyectos no dejan de sorprender y demostrar que el ejercicio escénico sí ha gozado de vitalidad en las diferentes etapas culturales lusitanas. Es decir, existe un patrimonio teatral portugués que está descubriéndose poco a poco, apoyado en documentos reales y ya no en suposiciones ni actos fe. De hecho, el grupo dirigido por José Camões perteneciente al CET ya ha dado grandes resultados, pues han creado dos bases de datos de gran utilidad para el estudioso del teatro del siglo XVI portugués: *HTP online: Documentos para a História do Teatro em Portugal* y *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI (TAPXVI)*.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> De este modo, resultan de indudable interés estudios como: «La tradición representacional de la Sibila y la Farsa del juego de cañas», *Criticón*, N° 66-67, 1996, pp. 5-15; «Pervivencia de la teatralidad medieval en el s.XVI», en *Teatralidad medieval y su supervivencia, Actas del seminario celebrado con motivo del III Festival d'Elx de Teatre i Música Medieval*, Alicante, 1998, pp. 97-120; «La Celestina y el teatro del siglo XVI», *Epos*, 7, 1991, pp. 291-311; «Celestina en escena: el personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista», en Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow (eds.), *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 295-319.

<sup>11</sup> En Miguel Ángel Pérez Priego, José Camões, Victor Infantes, *El teatro religioso de Gil Vicente*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, 11-36.

<sup>12</sup> Ambas pueden consultarse en línea respectivamente en las siguientes direcciones:

<<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/default.htm>> y <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>>

Además, este centro de investigación tiene otros proyectos de enorme interés para el historiador del teatro: *CETbase* para la investigación de los espectáculos teatrales portugueses, base de datos a cargo de Maria Helena Serôdio y consultable en línea (<<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>>); *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII (TAPXVII)*, dedicado a la edición digital de textos de consulta en línea (<<http://www.cet-e-seiscentos.com/>>) y la base de datos *Teatro Proibido e censurado em Portugal (TPCXVIII)*, también consultable en línea (<<http://www.teatroproibido.ulisboa.pt/indexFirst.jsp>>). Las dos últimas se encuentran a cargo del profesor José Camões y su equipo.

### 1.2.2. Estudios y líneas de investigación sobre los primeros representantes

Pero la dificultad documental adquiere unas dimensiones aún mayores cuando nos referimos a la técnica del actor, pues esta arte en sus orígenes, a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, no está puesta por escrito en tratados ni en poéticas e, incluso, se ha llegado a cuestionar su existencia. No obstante, hay a nuestro alcance algunos interesantes trabajos procedentes de la filología italiana, que han tratado de comprender bien al actor medieval. Así lo hace Luigi Allegri en su «Aproximación a una definición del actor medieval»<sup>13</sup> e, incluso, nos ofrece un recorrido bastante pedagógico por el oficio — incluyendo el Quinientos, aunque brevemente— en *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*.<sup>14</sup> Pese a que el libro se encuentra centrado en los cómicos italianos, creemos que puede resultar de gran utilidad puesto que sus bases teóricas son extrapolables en cierta medida al territorio peninsular. En la misma línea que Allegri, encontramos también los trabajos de Luís Quirante Santacruz, quien dedicó gran parte de sus reflexiones al teatro medieval, tanto el producido en lengua castellana como en catalana.<sup>15</sup>

Los estudios al respecto son, pues, mínimos si los comparamos con cualquier otra época, aunque se percibe cada vez más el interés por ello. La filología hispánica tiene, de momento, especialistas en este campo que se han mostrado atraídos por la sociología del comediante y la puesta en escena durante el siglo XVI, si bien la técnica de representación es todavía un territorio muy poco explorado. En los años 60, fue publicado el pionero trabajo de Jean Duvignaud,<sup>16</sup> que abrió esta senda a otros autores como Manuel Sito Alba, quien casi dos décadas después llamó la atención hacia estos primeros representantes de un teatro que ya pedía más gesto y movimiento.<sup>17</sup> Por su parte, Maria Grazia Profeti ha realizado también investigaciones de gran utilidad para la comprensión de la génesis y desarrollo de esta generación preprofesional, aunque centra su atención en la relación del actor con el resto de elementos del hecho teatral: público, escenario, autor y circunstancias. Su *Introduzione allo*

<sup>13</sup> En Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx (Octubre-Noviembre de 1992)*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gilalbert, 1995, pp. 125-136.

<sup>14</sup> Roma, Carocci editore, 2005. (Ed. ut. 2012).

<sup>15</sup> Cf. Quirante Santacruz, «La ciudad en el templo: La consuetud de Santa Ágata», en Rodríguez Cuadros (ed.): *Cultura y representación...*, pp. 171-189; «Sobre el actor en la Baja Edad Media», en Evangelina Rodríguez (Coord.): *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, vols. I, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 91-120.

<sup>16</sup> *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus, 1966.

<sup>17</sup> «El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)», en J. M.<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 155-471. Más concretamente pone como ejemplo la *Farsa o cuasicomedia de Prabos y Antona* de Lucas Fernández, p. 379.

*studio del teatro spagnolo*<sup>18</sup> es, sin duda, una obra de referencia en la comprensión del nacimiento de la conciencia de profesionalidad en el teatro peninsular. También lo son a este respecto los estudios de José Luís Canet Vallés, quien ha dedicado algunos de sus trabajos a reflexionar sobre el proceso de profesionalización de ese primer representante y, más concretamente, al análisis de la generación de los autores-actores.<sup>19</sup> Finalmente, cabe mencionar los estudios de Carmen Sanz Ayán y Bernardo J. García García, autores que han indagado sobre las etapas preprofesionales de los autores explicando el paso del estadio artesanal o gremial al profesional con el surgimiento de las primeras compañías; sobre el oficio de representar – sobre todo a nivel sociológico, organizativo, económico y legal– de los pioneros cómicos en el Madrid Felipe II y el carácter de las actividades teatrales en las cuales participaban.<sup>20</sup>

Más recientemente, Teresa Ferrer ha trabajado también en la misma línea, dedicándose a profundizar en el lugar social del comediante de la época o a describir el funcionamiento de las compañías. Tiene, no obstante, algunos estudios en los que sí se cuestiona en qué consistía la representación. Por ejemplo, es muy interesante el capítulo incluido en la *Historia del teatro español* dirigida por Huerta Calvo, en el cual Ferrer da cumplida cuenta del lugar ocupado en la corte por estos primeros actores, así como de las circunstancias y espacios de representación. Señala casos puntuales de Lucas Fernández o Juan del Encina, en los cuales se aprecia el cambio que va operándose en la relación entre actor/autor y público, al mismo tiempo que maduraba paulatinamente la técnica de representación.<sup>21</sup> Podemos resumir su punto de vista sobre el estadio de la representación en esta época con la siguiente afirmación:

En España durante las primeras tres décadas del siglo los espacios de representación cortesana aparecen monopolizados por las églogas pastoriles, que constituyen

---

<sup>18</sup> María Grazia Profeti, Florencia, La casa Usher, 1994. También sigue esta línea en otro artículo indispensable: «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas», en VV.AA., *Los albores del teatro español, Actas de las XVII Jornadas de teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla la Mancha, 1995, pp. 69-88.

<sup>19</sup> Cf. «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)», *Edad de oro*, vol. 16, 1997, pp. 109-120; «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en Teresa Ferrer y Manuel Diago (coords.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 79-90.

<sup>20</sup> *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.

<sup>21</sup> Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 9.

básicamente teatro de la palabra, con poca elaboración de la parte material de la representación (limitada fundamentalmente al vestuario y al *atrezzo* pastoril).<sup>22</sup>

En páginas posteriores, dedica también algunas reflexiones que vinculan las prácticas cortesanas con el fasto y las máscaras que tienen su origen en el momo medieval, dedicando el resto del estudio al proceso de profesionalización del actor y a las primeras compañías.<sup>23</sup> De hecho, es esta época y sus protagonistas quienes acaparan los estudios de Ferrer Valls, entre los que cabe destacar el *Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español* (DICAT).<sup>24</sup> En él se hace una enorme catalogación de la documentación generada por la actividad teatral a partir de la década de 1540, hecho que lo convierte en una herramienta de gran ayuda para conocer el funcionamiento del teatro como negocio, la historia y articulación de las compañías, acercándonos de este modo al oficio de ese actor ya profesional.

En cuanto a las monografías concentradas totalmente en el actor, no podemos dejar de mencionar el libro de Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*,<sup>25</sup> quien ya dedica sus esfuerzos a la comprensión del oficio del actor de la escena siglodorista, si bien también se centra en los aspectos sociológicos de la profesión. Eso sí, la imagen del actor plasmada en alguno de sus estudios como la de un “perito en el rito de la representación” que cumple “la misma función que el sacerdote que celebra el misterio eucarístico”<sup>26</sup>, le confiere al mismo un carácter casi más místico que profesional.

Y ya en la búsqueda de trabajos enfocados totalmente en la técnica del representante, sólo encontramos precedentes claros en el Barroco, aunque sin duda nos interesan porque nos dan pistas para el análisis de la misma en la etapa del primer tercio del siglo XVI. Así, encontramos el indispensable y pionero estudio de Juan Manuel Rozas «Sobre la técnica del actor barroco», en el cual se abría un importante camino con este tipo de afirmaciones:

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> También son interesantes otros trabajos dedicados al teatro cortesano de la misma autora como *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books-I.V.E.I., 1991 y *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, Universitat de València, UNED, Universidad de Sevilla, 1993.

<sup>24</sup> Kassel, Reichenberger, Colección Teatro del Siglo de Oro. Biografías y Catálogos, 2008.

<sup>25</sup> Publicado en Madrid, Castalia, 1993.

<sup>26</sup> «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», en José M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, p.25.

Podemos entender un soneto culterano o un capítulo conceptista. Es un problema casi exclusivo de sabiduría filológica. Pero ante un texto de la comedia nueva nos faltan dos dimensiones imposibles de reconstruir: el ademán y la entonación. Nos bastarían unas pocas «fotos» —aunque fijas—, un trozo de película —aunque fuese muda—, un fragmento de grabación —aunque sin imagen—, para iluminarnos de forma insospechada. Hemos de pensar lo cerca que estará el teatro del siglo XX para los hombres de siglos futuros ante la posesión de obras y obras grabadas —imagen y sonido— que les dejamos.<sup>27</sup>

Casi una década después, aparecía el testimonio de que parte de la crítica mantenía las mismas inquietudes que Rozas: el libro editado por Díez Borque *Actor y técnica de representación del teatro clásico español* ya citado anteriormente. Con él se pusieron sobre la mesa interesantes ensayos sobre el oficio y técnicas de representación del actor barroco, entre los que destacan el de Víctor Dixon «Manuel Vallejo: un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)»<sup>28</sup> y, sobre todo, las páginas a cargo de Evangelina Rodríguez bajo el epígrafe «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria.»<sup>29</sup> Y destacamos este último porque, además de centrarse en la técnica actoral en sí alejándose de la sociología del comediante o de la teoría sobre el hecho teatral, supone el anticipo del libro *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*.<sup>30</sup> En él se elaboran hipótesis concretas acerca del modo o modos de representar del actor del siglo XVII y, aunque no coincida exactamente con nuestro campo de estudio, es cierto que esta monografía abre una nueva senda por la que adentrarse para el estudio científico de un arte tan efímero. Es, pues, una obra de referencia para nuestros propósitos.

No obstante, otros trabajos de Rodríguez Cuadros no muy anteriores a éste ya habían explorado estos senderos, entre los que cabe subrayar el realizado junto a Luís Quirante y Josep Lluís Sirera, donde ya quisieron acercarse al drama desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro desde un punto de vista más *teatral* y menos *literario*.<sup>31</sup> Posteriormente, el propio Sirera

<sup>27</sup> En *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 3, 1980, p. 191.

<sup>28</sup> En Díez Borque, *Actor y técnica...*, *op. cit.*, 1989, pp. 55-74.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 35-54.

<sup>30</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 1998. Con anterioridad a este libro, la autora ya había mostrado su interés con la coordinación del libro *Del oficio al mito: el actor...*, citado en la nota 14.

<sup>31</sup> Nos referimos al casi podríamos llamar manual *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Valencia, Universitat de València, Colección Educación. Materiales, 24, 1999. *Vid.* también de Rodríguez Cuadros:



se concentraba más en los actores, acercándose así al área de nuestro interés con su artículo «Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de la cuestión.»<sup>32</sup>

Pero es, sin duda, Alfredo Hermenegildo<sup>33</sup> quien más se acerca a nuestros intereses, pues se ha ocupado de buscar la teatralidad encerrada en las palabras de algunos de los autores castellanos de los primeros compases del Quinientos. Y, aunque no se centra en la caracterización de la técnica actoral como Rodríguez Cuadros en el caso del actor barroco, sí cuenta con valiosísimas investigaciones en las que demuestra la existencia de esa virtualidad escénica que intuimos. En ellos realiza un exhaustivo trabajo de análisis de las didascalias de las Églogas de Encina y en alguna de las obras de Lucas Fernández, que tienen una gran relevancia para nosotros. También son destacables sus interesantes trabajos sobre el lugar del actor y su relación con el personaje y el público, los cuales habrán de servirnos para comprender quién es quién dentro de la escena cortesana de principios de siglo. Nos interesa muy especialmente *Texto, escena y público en el Quinientos español: modelos encadenados*,<sup>34</sup> en el cual

---

«Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro», *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro, 1987)*, Ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pp. 47-93; «El actor en el Siglo de Oro español: Materiales para una historia posible», *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Age Drama*, New Orleans, University Press of the South, 1998, pp. 203-221; «El actor y las técnicas de interpretación», en *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro* (dir. Javier Huerta Calvo), Madrid, Gredos, 2003, tomo I, pp. 655-676; «Un cuerpo sobre el tablado: el trabajo del actor en el teatro clásico», en VV.AA. *La geometría de las emociones. Arte, pedagogía y teatro en la ESAD de Valencia 2002-2004*, Valencia, Publicaciones de la ESAD, 2005, pp. 101-114; «Gente de placer en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar», en *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación. Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 29, pp. 261-296. «Arte sin arte, oficio con oficio: el descuido cuidadoso y el actor barroco», en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 143-194.

<sup>32</sup> En J. Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 115-30.

<sup>33</sup> «Mover las palabras: Encina y la teatralización progresiva», *En torno al teatro del Siglo de Oro. XIV Jornadas del Siglo de Oro (7 al 16 de marzo de 1997)*, ed. Irene Pardo Molina, Luz Ruiz Martínez y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1999, pp. 19-41; «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 de agosto, 1983)*, Madrid, Istmo, 1986, t. I, pp. 709-727; «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda», en *El mundo del teatro español en su siglo de oro*. Editado por J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 1988, pp. 161-176; «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Ed. Luis T. González del Valle y Julio Baena, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 121-131; «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», en *Incipit*, Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, IX, 1991, pp. 127-151; «La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)», en *Hommage à Roben Jammes*, ed. Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires Le Mirail, 1994, pp. 531-543. «Procedimientos de teatralización: la *Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez».

<sup>34</sup> Alfredo Hermenegildo, *Trois-Rivières, Anejos de TeaPal*, 2013. Edición al cuidado de Ricardo Serrano Deza.



realiza un estudio de carácter global de todos los autores que escribieron en castellano durante esta época y sobre la naturaleza de sus prácticas, independientemente de sus orígenes o del desarrollo de las mismas. Si bien hay un pequeño apartado centrado en los actores como uno de los elementos de la representación, nos interesa sobre todo esa mirada global que articula el estudio así como sus ideas al respecto de las prácticas escénicas de las que formaron parte dichos actores. Finalmente, el mismo Hermenegildo tiene también otros trabajos que se adentran en las diferentes figuras y personajes de las obras de los autores de la ‘Generación de los Reyes Católicos’. Estudios interesantes que tratan de encontrar las claves de la creación de personajes aunque en su mayoría se centren en el aspecto literario.<sup>35</sup>

Ya desde la filología lusitana, todavía son menos los estudios sobre la puesta en escena y los actores, aunque sí interesa cada vez más el teatro en general y ya existen encomiables esfuerzos por recuperarlo.<sup>36</sup> Hay, incluso, alguna voz que ha pedido un estudio pormenorizado de la técnica de los actores, pero todavía está por hacerse. Es el caso del ya citado José Alberto Ferreira, que habla sobre la importancia del rastreo de la técnica del actor a través del texto en su artículo «Do fazer da figura em Gil Vicente.»<sup>37</sup> Por su lado, también José Camões se muestra contrario a la identificación del teatro de Gil Vicente como un mero teatro de palabras, un teatro sin acción. Dice el crítico portugués que hay interpretación, dirección de actores y que, en definitiva, es un ejercicio más maduro y complejo de lo que gran parte de la crítica ha establecido. Finalmente, también han trabajado en la virtualidad escénica de las obras vicentinas Stanislav Zimic<sup>38</sup> y el investigador sueco Leif Sletsjöe, de quien nos interesan particularmente sus notas sobre el potencial escenográfico de las obras de Gil Vicente.<sup>39</sup> En ellas, realiza una atrevida clasificación según el grado de virtualidad teatral de las piezas, que puede ser inspirador y, además, demuestra que el trabajo del dramaturgo portugués puede ser considerado también desde el punto de vista escenográfico además del textual. Si bien es cierto que el examen sólo rasca la superficie, es interesante como

---

<sup>35</sup> Nos referimos a trabajos como «Personaje y teatralidad: La experiencia de Juan del Encina en la *Égloga de Cristino y Febea*», en *Los albores del teatro español*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995, pp. 91-113.

<sup>36</sup> Cabe destacar, entre otros, los de Lauren Keats o Maria João Brilhante, que le otorgan también especial relevancia a la puesta en escena.

<sup>37</sup> En *Gil Vicente 500 anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Imprenta Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 499-509.

<sup>38</sup> *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Mein: Vervuert, 2003.

<sup>39</sup> *O elemento cénico em Gil Vicente*, Suecia-Lisboa, Instituto Ibero-Americano Estemburgo, 1965.

instrumento de contraste con nuestras propias hipótesis, así como un ejemplo de cuestionario al que podrían ser sometidas las composiciones del autor portugués.

Por otra parte, hay también una original línea de investigación que pone en contacto los autos de Gil Vicente con técnicas contemporáneas de escenificación. Y el hecho es que nos resulta interesante porque, en el caso de los estudios de Heloísa Machado,<sup>40</sup> se conecta al actor moderno con los personajes del *mestre* Gil, cuyo punto de vista profesional encuentra en estas figuras un punto de conexión con los actores que les dieron vida. Esta línea de trabajo demuestra el cambio que está operándose en la intelectualidad portuguesa, que mira cada vez más hacia esta producción con una lente más *teatral*. Claro ejemplo de ello son los artículos que hacen referencia a los mecanismos de dramatización utilizados por Gil Vicente para llevar a la escena las novelas de caballería. Entre ellos, destacan los trabajos de Aníbal Pinto de Castro<sup>41</sup> y M<sup>a</sup> Rosa Álvarez Sellers.<sup>42</sup>

Por último, también hallamos otra vía de estudio abierta y recorrida por algunos críticos, la cual pone en contacto al dramaturgo portugués con sus coetáneos españoles desde diversos puntos de vista. Así, nos resultan de gran acierto los trabajos de Manuel Calderón<sup>43</sup> o Maria Idalina Resina Rodrigues. Esta última realiza todo un ejercicio de lucidez en su “Gil Vicente e a festa ibérica”,<sup>44</sup> en el que establece el nacimiento y desarrollo de algunos personajes de las obras de Vicente.

Resumiendo, hay diversas corrientes que demuestran que merece la pena acercarse a la práctica espectacular de esta generación, si bien la mayor parte de esfuerzos se ha dirigido hacia el conocimiento de la misma desde diversos puntos ajenos a la técnica. Existe una gran variedad de opiniones, dudas y controversias respecto a los autores que la conforman, que van desde reflexiones en torno a la propia identidad de los mismos hasta el papel que cumplieron dentro de las respectivas cortes en que trabajaron. Este panorama, lejos de desalentarnos, nos parece muy prometedor y aclara cuáles han de ser nuestros objetivos que, creemos, responden a los vacíos dejados por la crítica y a las voces que ya piden nuevas miradas hacia este teatro.

---

<sup>40</sup> «Gil Vicente: A linguagem dos autos e uma técnica contemporânea de sua encenação», en *Gil Vicente 500 anos depois...*, pp. 375-383.

<sup>41</sup> Cf. «As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria», en *Gil Vicente 500 anos depois...*, *op. cit.*, pp. 13-30.

<sup>42</sup> Cf. «Da novela de cavalaria à comédia renascentista: *Don Duardos e Amadís de Gaula* de Gil Vicente», *Limite: Revista de Estudos Portugueses e de la Lusofonia*, n°1, 2007, pp. 159-173.

<sup>43</sup> «Temas y formas del teatro castellano de Gil Vicente», en *Gil Vicente 500 anos depois...*, *op. cit.*, pp. 131-147.

<sup>44</sup> Cf. Maria Idalina Resina Rodrigues, en *Gil Vicente 500 anos depois...*, *op. cit.*, pp. 149-180.

### 1.3. Objetivos concretos y principios metodológicos

Tras el repaso del estado de la cuestión tanto sobre las prácticas escénicas luso-castellanas renacentistas como sobre la técnica actoral del actor prebarroco, nos reafirmamos en nuestra idea original al pensar en la realización de este trabajo y establecemos el siguiente objetivo fundamental: conocer la técnica del actor luso-castellano en los albores del Renacimiento —desde la última década del siglo XV hasta 1540.<sup>45</sup> El trabajo se llevará a cabo de la mano del análisis del léxico y de los elementos de la práctica escénica capaces de determinar la técnica en las obras de los autores preprofesionales que pusieron sus obras en escena en la península. A saber: Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente.<sup>46</sup> Aunque desde un punto de vista original, pretendemos enmarcar así nuestra Tesis en la senda de los historiadores y críticos del teatro que reconocen la existencia de un representante y de unas prácticas escénicas no sólo textuales. Esta es una vía bastante desconocida porque durante mucho tiempo se ha negado la virtualidad escénica de muchas de las obras que estudiaremos, expresando que se trata de un teatro para ser recitado o leído. Creemos que este teatro de palabras, puede ser también un teatro hecho acciones y gestos, pues no parece probable que el posterior oficio profesional surja de la nada.

Intentaremos rastrear las huellas de esta teatralidad a través de las palabras, a través de las marcas que de ella han quedado en las didascalias internas y externas, implícitas y explícitas, tratando de hallar en ella los signos de una *tejné* de la representación escénica, siquiera en sus formas más incipientes; también indagaremos en la documentación sobre las circunstancias de producción escénica, cuando se presente como posible suministradora de

---

<sup>45</sup> La década de 1540 es considerada por un amplio sector de la crítica como el período de profesionalización de los actores: “Si el límite cronológico que viene marcado por el fin y comienzo de un siglo casi nunca da respuesta satisfactoria a los periodos que tienen que ver con movimientos culturales o literarios, en el ámbito del teatro del siglo XVI esta regla se cumple de manera ilustrativa porque, dependiendo del aspecto que deseemos destacar, nos enfrentaremos a una u otra fecha. Así, por ejemplo, si decidimos destacar como aspecto relevante el surgimiento de la profesión de actor, daremos relieve a la década de 1540, y si decidimos destacar la apertura de los primeros teatros comerciales, nos tendremos que retrotraer a los años 1565-1570. De manera que los dos principales fenómenos que contribuirían de manera fundamental a la consolidación del teatro -el surgimiento de las primeras compañías profesionales y la aparición de los primeros teatros comerciales- no se producen de manera simultánea. Existen compañías y actores profesionales antes de que existan edificios comerciales estables, específicamente pensados para albergar representaciones, como existe también teatro antes de que existan actores profesionales. (Teresa Ferrer, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», *op. cit.*, pp. 239-240.

<sup>46</sup> Se ha dejado de lado a Torres Naharro porque, pese a su pertenencia a la «Generación de los Reyes Católicos», desarrolló sus prácticas escénicas en Italia, ciñéndose nuestro objeto de estudio al ejercicio de los representantes peninsulares.

alguno de los aspectos de la actuación. En este punto, nuestro trabajo también se inserta en el camino abierto por Alfredo Hermenegildo y Evangelina Rodríguez Cuadros, puesto que el marco de sus investigaciones circunscritas al período del Renacimiento y Barroco respectivamente han servido como fuente de inspiración y de referencia *sine qua non* para el nuestro.

El segundo gran objetivo es el de recopilar y fijar el léxico teatral específico e incluso especializado (si lo hubiera), que refleje y dé cuenta del universo conformado en torno al fenómeno socio-cultural que es el teatro. Para el análisis semántico del mismo, acudiremos a los diccionarios, obras literarias y críticas más afines a la época, que nos ayudarán a determinar si tales palabras o locuciones se insertaban en contextos cercanos al espectáculo y, concretamente, al arte de sus protagonistas. Los principales diccionarios utilizados serán el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias y el *Diccionario de autoridades* para el estudio de las voces castellanas, y el *Vocabulário portuguez e latino* de Raphael Bluteau y el *Dicionário da Academia das Ciências* para analizar los vocablos portugueses.

En un tercer tiempo se intentará catalogar el vocabulario que configura esta técnica y clasificarlo en función de su pertenencia al ámbito del gesto, movimiento, voz, vestuario o *atrezzo*. Esto nos dará una visión completa de las claves específicas del oficio.

El siguiente objetivo se desprende de los resultados de los anteriores, pues consiste en evaluarlos y concluir si existe diversidad de técnicas para proceder a una descripción y clasificación de las mismas. Del mismo modo, será interesante atender al orden cronológico de las obras escogidas para constatar si existe evolución técnica y determinar en qué coordenadas se desarrolla.

Ya a otro nivel, también nos gustaría que este trabajo sirviera para abrir las puertas al estudio del teatro comparado o, más concretamente, de las prácticas actorales comparadas. Comprobar si un actor es igual o diferente a otro por el lugar en el que desarrolla su oficio, identificando las diferencias y similitudes técnicas.

Y de la anterior meta se desprende el último de nuestros objetivos y, quizás, más abstracto: establecer hasta qué punto desaparecen las diferencias culturales cuando entra en juego, precisamente, el arte efímero del comediante. Es decir, contribuir con este proyecto al acercamiento cultural entre dos países hermanados geográficamente, pero también a nivel cultural. Recuperar la memoria del iberismo, de esa unidad perdida, a través de la restauración de un arte también olvidado.

#### 1.4. Estructura y corpus escogido

En primer lugar, presentaremos un marco teórico completo, clave para arrojar luz sobre: (a) los aspectos de la actuación en la etapa anterior a la profesionalización del oficio de actor, (b) atendiendo a su relación con los lugares y espacios escénicos de las prácticas escénicas desarrolladas, (c) así como a cualquier elemento que movilice estrategias actorales.

La segunda parte del trabajo constituirá el análisis del corpus escogido y representará la pieza central de esta Tesis. Cada apartado irá precedido de los datos más relevantes acerca de las figuras del autor a analizar, además de una caracterización completa de sus obras, incluyendo problemas o controversias y la naturaleza de sus prácticas escénicas. Asimismo, se analizará las circunstancias de producción escénica de cada pieza relevantes para la comprensión de la técnica actoral, así como un análisis completo de los elementos textuales, otorgando una mayor importancia al estudio del léxico.

Hemos ordenado el estudio de los autores siguiendo el criterio cronológico de más a menos antiguo, de modo que el primero de ellos es Juan del Encina, seguido por Lucas Fernández y dejando en tercer lugar a Gil Vicente. Con ello pretendemos estudiar la posible evolución de la técnica, que el paso de los años y la práctica continuada del ejercicio escénico pudiera conllevar. Las obras escogidas pretenden constituir una muestra lo suficientemente amplia y representativa de las prácticas desarrolladas por cada uno de los autores. Recogen así los géneros cultivados por todos ellos, atendiendo a la necesidad de detectar diferencias de tipo genérico en cuanto a la técnica.

El contexto estudiado y las conclusiones a que éste nos ha llevado han sido determinantes para realizar la selección, pues sólo teniendo en cuenta las circunstancias globales de producción teatral hemos podido llegar a comprender las posibilidades que ésta nos brinda para conocer una técnica actoral no documentada. Lógicamente, también hemos atendido a los criterios de virtualidad escénica y grado de elaboración hallados en las piezas, escogiendo aquellas que nos han parecido más ricas y representativas tras la lectura íntegra de la producción de cada autor.

Así las cosas, las obras de Juan del Encina estudiadas son: *Égloga representada en la noche de la Natividad*; *Égloga representada en la misma noche de Natividad*; *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*; *Égloga representada en la misma noche de Antruejo*; *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*; *Auto del repelón*; *Égloga de Cristino y Febea* y *Égloga de Plácida y Victoriano*.

En cuanto al corpus escogido de Lucas Fernández, éste se encuentra constituido por: *Comedia de Bras Gil y Beringuella*; *Farsa o quasi comedia de Pravos, Antona y un soldado* y *Auto de la Pasión*.

Finalmente, las piezas de Gil Vicente escogidas para el análisis son: *O Monólogo do vaqueiro*; *Auto Pastoril Castellano*; *A barca do Inferno*; *O Auto da Índia*; *A Farsa de Inês Pereira*; *La Comedia de Rubena* y *Tragicomedia de Don Duardos*.

La tercera y última parte de la Tesis constituirá un apéndice con el léxico referente a la técnica del actor, en el cual se incluirán las obras en las que aparece cada voz. Las palabras se hallarán clasificadas en función al ámbito de la técnica al que pertenezcan.

## II. El marco teórico de la actuación áulica: fuentes, materiales y espacios escénicos

### 2.1. Algunas consideraciones previas

Este capítulo pretende arrojar luz sobre el actor de un teatro *de fronteras* —fronteras singulares y permeables— entre Edad Media y Renacimiento, entre Portugal y Castilla, entre mecenazgo y profesionalidad. Entre dos aguas, en definitiva, que es la característica que ha llevado a la permanencia de sus representantes en la zona oscura del olvido. Pretendemos estudiar los aspectos de la actuación o técnicas suministradas a los actores directa o indirectamente a través de la tradición, o bien los preceptos artísticos o retóricos imperantes. No se trata de analizar todas las prácticas escénicas pormenorizadamente, sino de analizar los elementos que movilizan las estrategias actorales: quién es el actor renacentista de las obras de Juan del Encina (1469-1529), Lucas Fernández (1474-1542) y Gil Vicente (¿1470-1536?), de dónde extrae su arte, dónde y cómo lo desarrolla.

Primero abocetaremos la identidad de este actor como receptor de varias tradiciones, que trataremos de constatar en los territorios de Castilla y Portugal. ¿Quiénes fueron estos sujetos y de qué manera recibieron y gestionaron su oficio durante el primer Renacimiento? Hemos de aclarar en este punto que no se trata de analizar el conjunto de las prácticas escénicas medievales sino de identificar a los actores y sus diversos modos de interpretación en la medida en que estos últimos pudieron llegar a los representantes del teatro áulico y darnos pistas acerca de sus técnicas. En segundo lugar, tras la identificación de los agentes de la representación, trazaremos el *espacio* estético y artístico que los vio nacer y que condicionó su arte a nivel cultural, iconográfico y gestual. No hay, desde luego, tratados específicos de actuación durante el Renacimiento, pero sí testimonios indirectos a través de las obras de los propios autores, otros textos como tratados de poética y retórica; la gestualidad observada en la iconografía; textos y obras sobre pintura, escultura, arquitectura... Es decir, los campos capaces de proyectar influencia sobre la metodología de una técnica de la actuación. Además, un teatro llamado *de palabras* —haciendo nuestra la descripción de Alfredo Hermenegildo<sup>47</sup> respecto a la semántica de las didascalias— éstas tuvieron que verse influidas de alguna manera por sus disciplinas reguladoras. Por otra parte, se trata de un arte con gran dependencia e interrelación con otras artes en un momento de progresiva integración de las

---

<sup>47</sup> Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.

mismas. ¿Cómo no mirarse en la pintura o la escultura y viceversa? También nos interesan las teorías sobre retórica o poética del momento, así como los códigos culturales de la gestualidad observados en la iconografía por motivos obvios. Finalmente, nos centraremos en las circunstancias de la representación: el lugar y la escena; los espectadores y su relación con los actores y el espectáculo.

Con todo ello, aspiramos a trazar las líneas o parámetros en los cuales se movió ese primer representante antes de que el oficio se profesionalizara ya hacia la década de 1540. Pretendemos estudiarlo todo bajo el prisma de la actuación. No se trata de imaginar sino de revisar. Cada una de estas fuentes puede darnos claves culturales de las que no podrían escapar ni actores ni autores —también responsables de la puesta en escena en esa etapa. No se trata de elaborar un marco histórico-cultural detallado sino de acudir a ámbitos concretos, a estas ideas o teorías que han sido ampliamente estudiadas para construir el sostén teórico apenas intuido sobre la técnica del actor. Un marco teórico esencial sobre una *tejné* que más tarde rastrearemos en el *corpus* selecto de los autores escogidos.

## **2.2. Fuentes de confluencia en el actor: orígenes y pervivencia en el Renacimiento**

### **2.2.1. Los agentes de la “teatralidad difusa”<sup>48</sup> en Castilla y Portugal**

Los albores del siglo XVI se caracterizan en la Península Ibérica por la mezcla entre la cultura medieval y las nuevas corrientes renacentistas, un hecho que absorbe las prácticas escénicas por su propia idiosincrasia, presentando así una doble vertiente relacionada con sus dos refugios durante la Edad Media: la calle y el templo.

Respecto al teatro de calle, cabe apuntar que la tradición clásica mímica había sobrevivido en los histriones y los juglares, que desarrollaron su arte de forma ambulante en palacios y fiestas populares. En el caso de la tradición religiosa, las pequeñas representaciones sirvieron como *exempla* a los fieles, que las incluían en la propia liturgia, sirviéndose de la misma tradición mímica que la Iglesia condenaba. Como los argumentos de la temática piadosa son inamovibles y el texto de los histriones es su cuerpo, el Medievo fue alejando acción y palabra, de modo que hubo que esperar a la transición del siglo XV al XVI para que el teatro recuperara su carácter también textual o literario.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Cf. Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, 2009, p. 95.

<sup>49</sup> Cf. Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor barroco...*, *op. cit.*, p.14.



Ambos espacios, necesarios para la pervivencia del arte teatral en la Edad Media, una vez olvidada la *idea* de teatro y de actor existente en el periodo clasico, resultaron esenciales para la posterior recuperación de la *tejné* en los Siglos de Oro. En la Antigüedad los tres espacios distintos de teatralidad vieron nacer a tres tipos de actores también distintos: el gimnasio o la palestra, el ágora o foro y el teatro, darían lugar al mimo, al orador y al histrión o actor respectivamente. Evangelina Rodríguez explica el proceso de transformación y pérdida de la siguiente manera:

Perdida en el medioevo la referencia o expresión de la edificación teatral, esos espacios comienzan a difuminarse: el tribunal y el teatro se sustituyen por los referentes institucionales de la iglesia y de la Corte, mientras que la palestra y el foro se reducen a un espacio que podríamos llamar abierto, indefinido, perteneciente a un espacio no oficial o a la calle. Los profesionales del gesto en esos espacios, perdida también esa noción específica, van a convertirse en una función: la del oficiante, sea litúrgico, sea cortesano en el trance de signicidad gestual... Mientras el espacio inconcreto y abierto vendrá a ser ocupado por la otredad heterodoxa de los mimos gesticulantes y por la especie de los juglares, a medio camino entre la marginalidad y su establecimiento en torno al espacio cortesano.<sup>50</sup>

Josep Lluís Sirera, siguiendo la crítica tradicional, responsabiliza del olvido de esta rica tradición teatral al peso ejercido por la condena eclesiástica del teatro desde los mismos orígenes del cristianismo, y acota su pervivencia “als efímers muntatges que saltimbanquis, histrions i joglars oferien als patis dels Castells i a les places del pobles, vivint pràcticament al marge de la llei i de la religió cristiana.”<sup>51</sup> Por lo tanto, la Edad Media hereda una tradición teatral y parateatral conocida no a través de textos literarios sino de los múltiples *agentes* dedicados a ello: “juglares y acróbatas, músicos y danzantes o celeberrimos hombres salvajes; todos ellos aparecen agrupados con mimos e histriones y, a menudo, reciben esta misma denominación.”<sup>52</sup> Fue gracias a ellos, los *mimi ioculatori*, que se salvaguardó el modelo de representación de sus antecesores romanos, pero la pérdida de la idea de teatro supuso la

---

<sup>50</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, «Del histrión medieval al actor ...», *op. cit.*, p. 16.

<sup>51</sup> Josep Lluís Sirera, «Introducción», *op. cit.*, p. 26.

<sup>52</sup> Gómez Moreno, *op. cit.*, cap. III, p. 34. Para el estudio de la teatralidad y parateatralidad medieval, *vid:* A. Deyermond (*Historia y crítica de la literatura española, La Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. I, tomos I y II) y Miguel Ángel Pérez Priego (*Teatro medieval: 2. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997.)

separación entre palabra y acción, dando lugar a una técnica más parecida a la de los oradores.<sup>53</sup>

Luigi Allegri, ha estudiado en profundidad el oficio del actor en la Edad Media y explica así la tipología de actores durante este período:

El juglar, el actor de los espectáculos religiosos, el actor del teatro cómico profano: he aquí las tres tipologías del actor medieval. Uno no tiene personajes que interpretar y permanece unido a su papel de hacer espectáculo de sí mismo, el otro es prisionero de un mecanismo de significación que le impide hacerse cargo del personaje y lo relega al papel de soporte material de un icono en movimiento; el otro es actor en sentido pleno, pero se halla en el territorio ambiguo de la fiesta y de la relación con las potencias oscuras alejadas de lo cotidiano de la vida civil.<sup>54</sup>

En el territorio peninsular encontramos pues diversos tipos de actores cuyos modos de actuación son también diversos; veamos qué sabemos sobre ellos y cómo llegan sus técnicas a los inicios renacentistas.

### 2.2.2. Gestos y técnicas itinerantes: juglares, mimos y músicos

Aunque la precariedad de la documentación no ha permitido afirmar categóricamente la existencia de estos primitivos profesionales del gesto en Portugal, parece ilógico pensar que éstos sí existieran en cortes ligadas íntimamente a la portuguesa como la de Castilla, mientras que en Portugal no formaran parte de la *teatralidad difusa* del Medievo. Aun así, no han faltado autores como Pereira Dias que hayan ensayado una catalogación de este teatro portugués medieval:

[...] São muito escassos os vestígios do nosso teatro medieval, encontrados por Aragão Morato, Alexandre Herculano e Teófilo Braga nas pesquisas que empreenderam. Há notícias de “arremedilhos” —farsas mímicas de origem provençal— na corte de D. Sancho I; de “mimos” —representações mímicas acompanhadas de danzas e por vezes de palavras— nas cortes de D. Afonso V e de D. João II; e de “barcas”, “loas” e “entremezes” —composições em verso, importadas de Itália nos fins do século XV—. A forma por que os documentos coevos se referem

<sup>53</sup> Cf. Josep Lluís Sirera, *op. cit.*, p. 27.

<sup>54</sup> Luigi Allegri, «Aproximación a una definición del actor...», *op. cit.*, p. 134.

a estas representações de carácter áulico mostra que elas eram de prática corrente; e as relações estreitas que existiam entre a nossa corte e algumas cortes estrangeiras autorizam-nos a supor que a apresentação cénica não diferia essencialmente da adoptada noutros países.<sup>55</sup>

En lo referente a los *arremedilhos*, la definición que ofrece Pereira Dias como «farsa mímica» no es compartida por un sector de la crítica, que sigue discutiendo sobre la realidad de las actividades parateatrales paganas durante la Edad Media portuguesa. Este asunto constituye uno de los focos más activos de polémica, puesto que consideran que la presencia de estos *remedadores* (como grupo heredero de los mimos griegos y latinos) no ha sido constatada a través de una documentación fiable. No se ha alcanzado consenso para determinar si realmente existieron o no en Portugal de modo constante, pues únicamente poseemos un documento relativo a la donación de unas tierras del rey D. Sancho I a los juglares Bonamis y Acompañado como pago de un *arremedilium* que representaron en la Corte en 1193.

A Bonamis e Acompañado. *Doaçam de um casal* em Canelas com seus termos, etc.

I dei domine. Hoc est carta donacionis et perpetue firmitudinis quam ego dei gratia Portugalensium Rex cum uxore mea Regina domna Dulcia et filiabus meis facio vobis Bonamis et Aconpañado de illo casali quod vobis nostra jussione Petrus Menendi in villa que vocatur Canellas assignavit et ab aliis casalibus divisit.  
[...]

Nos *mimi* supranominati debemus domino nostro Regi pro roboracione unum *arremedilium*.<sup>56</sup>

Pero es la consideración del *arremedilho* como género propio portugués y embrión del posterior teatro farsesco lo que sobre todo enfrenta a ilustres autores como Carolina Michaëlis, Óscar de Pratt, Pereira Dias o Fidelino de Figueiredo, a las opiniones de Luciana

<sup>55</sup> «Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético (encenação)», en *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, Lisboa, 2º Ciclo (1ª Série de Conferências) Promovido pelo «Século», 1947, p. 25. Citado por José Oliveira Barata en *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, pp. 57-58.

<sup>56</sup> «Doação de um casal a Bonamis e Acompañado por D. Sancho I, confirmada por D. Afonso II (Agosto de 1193, confirmado em 11 de Janeiro de 1220)», Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Chancelaria de D. Afonso III, liv. 2, ff. 52v-53. [6/5/2015] El subrayado es nuestro.

Consultado en [<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2728&sM=o&sV=-1>]

Stegagno Picchio o Ángel Marcos y Pedro Serra, para quienes el *arremedilho* no es un género propio, sino una suerte de imitación burlesca hecha por juglares o remedadores con la intención de ridiculizar situaciones o personajes para mover al público a risa. Esta opinión descarta, por consiguiente, la teoría de que el teatro lusitano naciera de tal práctica. Teófilo Braga o Luis Francisco Rebello también defienden el *arremedilho* como célula madre del drama portugués, mientras que otros autores como Ángel Gómez Moreno lo definen como “mimo o tal vez representación dialogada.”<sup>57</sup> Por su parte, Luciana Stegagno-Picchio, se refiere de esta forma a tal práctica y a sus *performadores*:

[...] A meu ver o *arremedilium*, longe de ser sinónimo de entremez ou farsa e de provar a vetusta existência de um «género» típico da tradição dramática portuguesa, equivalia, pelo contrário, no documento de 1193, a «imitação burlesca», prometida ao soberano por jograis *remedadores*, isto é, por bobos cuja especialidade consistia em ridiculizar o próximo macaqueando-lhe o semblante.<sup>58</sup>

A nosotros nos sirve, de momento, para atestiguar la presencia de tales profesionales del gesto (“bobos”) y, sobre todo, de su modo de actuación en territorio lusitano desde el siglo XII. Y nos interesa quizás más todavía que, en el documento, Bonamis y Acompañado se identifiquen —o, mejor, se les identifique— como *mimi*, pues ello demuestra, en nuestra opinión, la conciencia de oficio o actividad remunerada a la que se dedicaban. Conciencia por su parte como beneficiarios del pago, por la del autor del documento y por la de su benefactor, el Rey D. Sancho. ¿Pero qué se entendía en territorio lusitano por *mimi*? No hay trabajos lexicográficos portugueses hasta finales del s.XVI y, de hecho, la primera noticia del término se remonta al *Thesouro de la Lingua Portuguesa* de Bento Pereira (1605-1681),<sup>59</sup> quien utiliza los términos latinos *mimi* y *gesticulatores* para traducir la voz portuguesa *matachins*. Este

<sup>57</sup> Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, p. 36.

<sup>58</sup> Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, pp. 33-34.

<sup>59</sup> Bento Pereira, *Ed. ut.* Évora, Tipografia da Academia, 1697. Aunque el *Thesouro de la Lingua Portuguesa* se publicó en 1647 en solitario, posteriormente se publicó junto al resto de obras del autor con fines de didácticos en *Prosodia in Vocabularium bilingue* en 1697, editada por el monje jesuita Matias de S. Germano. Esta edición se basó en la obra publicada por Bento Pereira en 1634 bajo el nombre *Prosodia in Vocabularium trilingue*, que no incluyó el *Thesouro* hasta la tercera edición de 1647. [Consultado a través de DICIweb, proyecto *Corpus Lexicográfico do Português*, por investigadores do Centro de Línguas e Culturas de la Universidade do Aveiro y Departamento de Electrónica, Telecomunicações e Informática del Centro de Linguística da Universidade de Lisboa (Referencia POCTI/LIN/42726/2001 (2003 a 2006).] [6/6/2015]

último término ya aparecía en el *Dictionarum lusitanico latinum*<sup>60</sup> de Agostinho Barbosa (fl-1590-1649) también como traducción de *gesticulatores*, aunque en esta obra todavía no se recogía el término *mimi*. Tan clara relación sinonímica entre los términos *mimi* y *matachins*, debe significar que éstos se dedicaban a *hacer* lo mismo; el problema es que no tenemos ninguna definición portuguesa del término *matachins*, que parece desaparecer en el s.XVIII. Acudamos a la lexicografía castellana, donde lo encontramos bien descrito desde Covarrubias y cuya definición en el *Diccionario de Autoridades* es clarificadora:

Hombre disfrazado ridículamente con carátula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un cuarto amarillo y otro colorado. Fórmase destas figuras una danza entre cuatro, seis u ocho, que llaman los Matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dan golpes con espadas de palo y vejigas de vaca llenas de aire. Covarr. le da la etimología del verbo Matar, porque con los golpes que se dan parecen van a matarse unos a otros. Lat. *Mimus personatus*. *Ludio larvatus*.<sup>61</sup>

Así, el *Diccionario de Autoridades* confirma su procedencia latina (*Mimus personatus*) y de ahí su relación con los posteriores mimos, herederos de una técnica antigua que convivió con la comedia clásica. También coincide Terreros en identificar al hombre con la máscara: “Especie de máscara, hombre ridículamente vestido o de varios colores o burlescamente”; mientras que el *Tesoro de Villanos* se centra en la acción en sí: “Hacer gestos y visajes, quedarse atónito con gesto ridículo.”<sup>62</sup> De vuelta a la lexicografía portuguesa, Rafael Bluteau (1638-1734) recoge en su *Vocabulário Portuguez e Latino* en la quinta acepción de la palabra ya en lengua portuguesa y plural ‘mimos’:

mimos. Termo das antigas Comedias de Roma. Era huma especie de bufoens, que com ridiculos meneos do corpo divertião, & recreavão nos tablados o povo, em quanto os representantes descançavão; & assim fazião estes huma especie de comedia muda, com acções, davão a entender o que se havia de ver na jornada, ou acto seguinte. Mimi, orum. Masc. Plur. o singular he Mimus, i. Masc. Cic. Em Ovidio, &

<sup>60</sup> Bracharae Bracharae: typis, & expensis Fructuosi Laurentij de Basto, 1611 .

<sup>61</sup> *Diccionario de la lengua Castellana [Autoridades]*, Tomo IV, 1734. Consultada la versión digital en el portal de la Real Academia Española. [<http://web.frl.es/DA.html>] [15/5/2015]

<sup>62</sup> *Apud* Evangelina Rodríguez Cuadros (dir.), *Diccionario Crítico e Histórico...*, *op. cit.*

outros Autores antigos *Mimi no plural, he a propria Comedia, que estes bobos representavão. Vid. Pantomimo.*[...]<sup>63</sup>

Finalmente, habremos de esperar al *Diccionario da Língua Portuguesa* de António de Moraes Silva —ya entrado el s.XVIII— para obtener la acepción de *mimo* como “Actor mudo, gesticulante, momo.”<sup>64</sup>

Puesto que aparecen en un documento oficial así como en los diccionarios y vocabularios de las distintas épocas que recogen las correspondencias entre palabras portuguesas, castellanas y latinas, creemos que sí puede constatar la presencia y pervivencia del arte de estos mimos en el Occidente peninsular a través de los siglos. Su técnica se encuentra relacionada con la de los matachines y, por tanto, con los visajes, gestos grotescos, bailes torpes, disfraces ridículos. Esto es lo que debió significar el *arremedilho*, término que no encontramos en ningún diccionario, pero que parece provenir de ‘arremedo’, que en los primeros diccionarios significa «imitación».<sup>65</sup> No obstante, en el siglo XVII, Bluteau ya lo relaciona directamente con el teatro, en concreto con el término *comedia*:

Comedia. Representação alegre em tablado. Acto theatral festivo. Purga do humor melancolico, a qual entra pelos ouvidos. Passatempo de gente, pela mayor parte ociosa. *Arremedo, de algũs dos erros dos homens no trato da vida privada.* Acto prazenteiro com moderação, por não exceder os limites da urbanidade, e da modestia. Fabula canonica.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Rafael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra, Lisboa, Lisboa Colégio das Artes, Pascoal da Sylva, Joseph Antonio da Sylva, Patriarcal Officina da Musica, 1712-1728. El subrayado es nuestro.

<sup>64</sup> Antonio de Moraes Silva, *Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado*, por Antonio de Moraes Silva, Lisboa, Typographia Lacerdina, 1813. La referencia a “*nesta segunda edição*”, remite a los volúmenes publicados en 1789 bajo el título *Diccionario da Lingua Portuguesa, Composto pelo padre D. Rafael Bluteau, Reformado e acrescentado por Antonio de Morais Silva Natural do Rio de Janeiro*.

<sup>65</sup> → “Esta voz mimos está formada del verbo griego *mimeo mai*, que significa propriamente imitar con burlas, y así mimo, en el rigor de nuestro idioma castellano, se debe traducir remedador, porque su asunto era remedar cosas torpes, ridículas y humildes, y de la misma especie eran los personajes por quien suponían.” (Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, p. 123, *apud DPESO*.)

<sup>66</sup> Bluteau, *Vocabulario de synonymos, e phrases portuguezas*, Lisboa Patriarcal Officina de Musica 1728. El subrayado es nuestro.

¿Pero cómo se llevaría a cabo ese *arremedo* o *imitación* de los errores de la vida cotidiana? Quizás la clave se encuentre en la relación directa que establece Bento Pereira entre *arremedo* y el término latino *ludus*:

Ludus, i, m. g. O jogo, o brinco, festa, *arremedo*, escola, o lugar do jogo, ou de exercicio, & c. Cousa agradável, & facil: zombaria, engano, cantiga; item festa publica...

Parece que esos mimos productores de *arremedilhos* tendrían que hacer algo similar a una imitación de costumbres en tono festivo, por medio de disfraces ridículos, de la mímica, los visajes, los gestos y, posiblemente, también de los bailes si atendemos a su relación con el término *matachín*.<sup>67</sup> No sabemos si el hecho de que se le llame *arremedilho* como diminutivo de *arremedo* carece de importancia o es un matiz introducido por el carácter reducido en cuanto al número de mimos participantes en el espectáculo o a la duración del mismo. De este modo, puede que no se trate de un género propio portugués, pero sí que forme parte de una tipología de espectáculos de raíces clásicas que perviven en la Edad Media. Por tanto, y atendiendo a la estrecha relación con Castilla y al creciente número de espectáculos con el avance de los siglos, creemos poder suponer sin demasiado riesgo que esas técnicas de que hablábamos producto de una larga tradición espectacular llegaron hasta el Renacimiento. El actor del Quinientos de las obras vicentinas pudo, de esta manera, estar en contacto con ellas e incorporarlas —consciente o inconscientemente— a su *arte*.

Concluye Evangelina Rodríguez —tras un exhaustivo recorrido por el devenir del término y la idea que los diferentes siglos han tenido sobre los juglares— que estos fueron “el nexo necesario entre los últimos mimos del teatro latino y los primeros actores () profesionales del siglo XVI.”<sup>68</sup> En lo concerniente a su técnica, la autora precisa un poco más:

---

<sup>67</sup> “Corominas documenta por vez primera la palabra *matachín* en el *Tratado del juego* (1559) de Francisco Alcocer, quien se refiere a las “danzas y juegos que extranjeros traen para sacar dineros de la gente vulgar”. Pero en Italia ya se documenta —con el sentido de una vestidura ridícula— a principios del siglo XVI, proveniente de la raíz *matto* —loco o bufón— y no de la de *matar*, como define confusamente Covarrubias (los *matachines*, en efecto, golpeaban, no mataban). De la misma lexía italiana provienen el término portugués *muchachim* (alterado por etimología popular), el francés *mattasin* y el inglés *mattachin*. Ahora bien, no todas las apariciones de los *matachines* implicaban, como estudia Ramos (“El baile del *matachín*, pp. 309-10), la existencia de un baile con ese nombre. De modo que no es extraño que Cotarello los identifique con los actores encargados de danzar pero también de ejecutar otros muchos juegos cómicos de carácter grotesco.” (Evangelina Rodríguez Cuadros, *DPESO*).

<sup>68</sup> *Ibidem*.

Las fuentes bajomedievales insisten en hacerlos continuadores de los *scurrae* latinos, aludiendo sobre todo a su comicidad verbal, su facilidad para fabular y contar facecias con abundancia de motes ingeniosos, paronomasias y expresiones obscenas (la obscenidad, en efecto, se aprecia en muchos ejemplos de la iconografía gótica). El término acabaría pues suplantando a las antiguas lexías de *scurra*, *mimo* o *histrión*. La etimología cercana al sentido de “jugar” —de *iocolorare*, con el significado también de tocar un instrumento e incluso recitar— facilitaría la extensión del mismo.<sup>69</sup>

Por otro lado, Pedrell remite directamente a los “intérpretes populares de las composiciones provenzales” y los considera precedentes de los *trovadores* [...] para terminar identificándolos con “los Jocalutores latinos o galo-romanos”; *trovador*, por su parte, se documenta ya en el siglo XI, designando, en un escalón de mayor dignidad,

al poeta más culto, relegando la condición de *juglar* a la de mero divulgador de las poesías de otros, cuya declamación musicada pudo ir acompañada de cierta mímica o de un componente dialogado o burlesco... En Castilla se auparon a ser los verdaderos cantores de gesta. (*DPESO*)

Por su parte, Bluteau recoge el término *jográl* (juglar), que establece una dirección directa con *chocarreiros* y *bufones*, ejemplificando el término *jográl* con uno llamado Anequim perteneciente a la Corte de D. João I, que aparece nombrado en la *Crónica* de Fernão Lopes.<sup>70</sup>

Estos juglares eran tenidos por vagabundos pertenecientes al más bajo estrato social. Mucho de ello provenía de la idea de que su oficio no tenía ningún beneficio y por lo tanto estaba creado por el mal. Además, no se condenaba que representara los roles de otros sino que fuera un individuo que asumía el papel social y profesional de juglar, es decir, de un profesional de la exhibición de sí mismo. En palabras de Luigi Allegri:

Aquello que está en juego no es, pues, la categoría de la representación sino la del espectáculo: el actor que expone y vende (porque lo hace por dinero) el propio cuerpo, el actor que induce a la risa descompuesta con chirigotas y chanzas, el actor que provoca malos pensamientos con la deshonestidad de las historias que cuenta y con la lascivia del propio comportamiento, el autor que no posee otra habilidad más

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Fernão Lopes, *Crónica de D. João*, cap. 7, p.123.



que la *improductiva agilidad* corpórea, del canto, del baile, de la narración, y que, en consecuencia, no tiene ninguna utilidad social, con lo que produce un agujero o buco en la malla de la estructura social que puede ser rellenado con las fuerzas del mal.<sup>71</sup>

Y esta mala consideración llega también al siglo XVI portugués, como deja claro Francisco de Costa en su auto *Passo do Glorioso e Xeráfico São Francisco*. Así se queja el padre de San Francisco de que su hijo vaya de esta guisa por el mundo:

PADRE                    [...]  
                               Foi fora com cabedal,  
                               fez dele por lá dinheiros  
                               e cá os veo gastar,  
                               *despido como jogral,*  
                               *com pedintes chocarreiros.*

                              Por mo dizerem acudi,  
                               que *andava roto na praça,*  
                               em minha casa o preendi,  
                               castiguei-o, mas dali  
                               *se tornou à sua traça.*<sup>72</sup>

Y posteriormente continúa: “Andas jogral abatido/ entre grita de rapazes,/ de tantos bens esquecido.”<sup>73</sup> Quedan dos cosas claras: por una parte, el término *jogral* tiene un matiz peyorativo y, por la otra, se encuentra relacionado con el término *chocarreiro* y su posición —y consideración— cercana a la de los mendigos y parias sociales.<sup>74</sup>

La cuestión que surge ahora es evidente: ¿fueron estos juglares guardianes de la técnica de sus antiguos predecesores a lo largo de los siglos o también introdujeron

---

<sup>71</sup> Luigi Allegri, en *Cultura y representación...*, *op. cit.*, p.128. También incluye el crítico italiano la cita al respecto de Pietro Cantore en el *Verbum Abbreviatum* cuando analiza la actividad social de todas las profesiones y excluye la del juglar: “Esta función es la única que no tiene ninguna utilidad ni necesidad, y, en consecuencia, es la única de la que se puede decir que ha sido hecha por el mal.”

<sup>72</sup> Francisco de Costa, *Passo do Glorioso e Xeráfico São Francisco*, ed. ut. José Camões (dir.), *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* - Base de dados textual [on-line], Centro de Estudos de Teatro, vv.166-175. <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> [20 / 07 / 2015] Los subrayados son nuestros.

<sup>73</sup> *Ibidem*, vv. 201-203.

<sup>74</sup> *Vid.* Rodríguez Cuadros, «chocarrero», en el *DPESO*.

innovaciones? A nosotros nos parece imposible no pensar en la renovación constante de la *teñé*, pues el contacto con el espectador así lo exige siempre. No obstante, los repertorios no serían fáciles de cambiar o ampliar y el hecho de que todas estas prácticas tuvieran un carácter itinerante puede ser sintomático de la búsqueda de nuevos espectadores para los *temas* de siempre. Angel Gómez Moreno<sup>75</sup> señala la importancia de apreciar el aprendizaje que supone el enfrentar la ejecución del ejercicio con la respuesta del público, pues este hecho es el que posibilita que ya en este estadio de la técnica, el actor posea ciertas *habilidades* como la impostación de la voz o *muda de fablas*<sup>76</sup> o la técnica del *disfraz*.<sup>77</sup> Así describe estas técnicas —además de reivindicar la utilidad del oficio— el *Epitafio del mimo Vital* (siglo VI), que yace sepultado en la basílica dedicada a San Pedro y San Pablo en la Vía Apia:

Me regocijaba siempre. De hecho, ¿qué tiene de útil,  
si faltan las alegrías, este vago y engañoso mundo?  
Viéndome, de inmediato se apaciguaban las furias del rabioso,  
cuando yo llegaba hasta el mayor dolor se aplacaba.  
No le fue concedido a uno cualquiera el quemar satirizando  
no ser arrastrado por la incierta movilidad de las cosas.  
Mi presencia vencía todo temor  
y cada hora transcurrió dichosa conmigo.  
Con gestos y palabras, inclusive con trágica voz yo gustaba,  
serenando de mil modos los corazones tristes.  
Imitaba yo semblantes, actitudes, palabras  
para que tú creyeras que con una sola boca muchos hablaban.

<sup>75</sup> *Op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>76</sup> Por *impostación* entendemos técnica vocal que tiene por objeto la *imitación* del habla. M. Gómez García define así este término: “Recurso teatral consistente en reproducir la apariencia física y las manifestaciones expresiva de una persona real, para parodiarla”, en *Diccionario Akal de Teatro*, *ed. cit.*, p. 420.

<sup>77</sup> “Travestimento de un personaje cambiando de identidad al mismo tiempo que de vestuario o de *máscara*, tanto si lo ignoran otros personajes o el público, como si lo ve y lo sabe una parte de los personajes o del público. La transformación puede ser individual (una persona por otra), social (una condición por otra [...]), política [...], sexual [...]. El disfraz es una técnica muy a menudo, especialmente en la comedia, para producir todo tipo de situaciones dramáticamente interesantes: malentendidos, *quiproquos*, *golpes de teatro*, *teatro en el teatro*, *voyeurismo*. «Sobreteatralizan» el juego dramático que ya en sí mismo se basa en la noción de *papel* y de personaje que enmascara al actor, mostrando así no sólo el escenario sino también la mirada con que es contemplado. El disfraz es presentado como verosímil (en la interpretación realista) o como una *convención* dramática y una técnica dramatúrgica necesarias al autor para transmitir la información de un carácter a otro, para facilitar la progresión de la intriga y para desanudar sus hilos al final de la obra [...]”. (Patrice Pavis, *Diccionario de Teatro*, *ed. cit.*, p. 139).

Horroricé, a aquel que mi imagen mostraba desdoblada a sus ojos,  
 ser diverso mi rostro.  
 Oh, cuántas veces la mujer, a quien mi gesto imitaba,  
 me vió y se sonrojó, toda turbada.  
 Ahora bien, todas aquellas presencias, que sobre mi cuerpo aparecían,  
 se las llevó conmigo el tenebroso día.<sup>78</sup>

Hemos de pensar que tales técnicas no salen al tablado áulico de la nada, sino que son producto de un larguísimo recorrido evolutivo del cual sólo conocemos algunos puntos. No obstante, éstos nos permiten intuir cómo el gesto, desterrado de la escena religiosa, no tuvo un camino fácil hasta volver a recuperar su lugar: el imperio de la palabra ritual perduró hasta su progresiva rehabilitación durante el siglo XVI.

La presencia de estos profesionales ambulantes en las cortes se encuentra documentada —ya fuera en forma de juglar o de bufón— y, por lo tanto, nada impediría que pudieran formar parte de algunas de las representaciones siempre que asumieran roles sociales en la ficción que no los apartara demasiado de su marginado *papel* en la realidad. ¿Por qué no pensar en su participación como personajes de *loco* o *bufón* en los futuros autos y farsas vicentinos? O nadie mejor que un juglar cuyo oficio proviene del mal —según la creencia medieval— para recrear al propio demonio. Las continuas chanzas, burlas y constante movimiento —amén de longitud del papel—, creemos, dificultarían sobremanera que un cortesano *respectable* diera vida a tal personaje, mientras que alguien a quien se remunerara de alguna manera no tendría ningún problema en hacerlo. Lo mismo ocurre con la figura del *bobo* o *loco*, otro *outsider* prototípico y habitual del teatro vicentino. ¿Qué cortesano se avendría a representar tal papel a no ser porque fuera ése —el de representar, entretener— su cometido en la corte? Así, creemos que el oficio de los juglares cercanos a las cortes —hasta cierto punto reconvertidos en elementos socialmente más aceptables— llega hasta el Renacimiento y encuentra en el primer teatro áulico al fin un lugar para desarrollar su arte. No conocemos cuál era su situación dentro de este lugar —aunque imaginamos que bastante marginal—, pero sí encontramos personajes perfectos para ellos, pues estos demandan sus habilidades.

---

<sup>78</sup> *Apud* Federico Doglio, «El arte del actor en la cultura medieval», en Josep Lluís Sirera, *Del actor medieval a nuestros días: actas del seminario celebrado los días 30 de octubre al 2 de noviembre de 1996, con motivo del IV Festival de Teatre y música Medieval d'Elx*, Elche, Institut Municipal de Cultura, 2001. Traducido a partir de Reich, *Der mimus*, 1903, p.599.

Por otro lado, nos interesan aquí los músicos por su constante aparición en el posterior teatro renacentista como posibles artistas especializados o como inauguradores de la tradición en que las compañías reservaban papeles para actores poseedores de las habilidades del canto, el dominio de algún instrumento y el danzado. El documento *Estipulação de pagamento a citaristas no Foral de Alfaiates* (aproximadamente del año 1200), demuestra que había en esa época músicos ambulantes en territorio portugués a los que se pagaba por actuar. Dicho documento estipula el máximo que había de pagárseles por su trabajo en la villa de Alfaiates:

De qui vinier a nostra villa *cantar*  
 Toto *cedrero* que vinier a nostra villa cantar no le dê  
 magis de VI morabitanos in soldada et qui magis le  
 mandar pectet II<sup>o</sup>s morabitanos et non prestet.<sup>79</sup>

El término *cedrero* no se encuentra en ninguno de los diccionarios, mientras que *citarista* es sustituido por Bluteau por *cithareido*, que es de donde parece haber evolucionado: “cithareido. Tangedor de Cithara. Citharoedus, i. Masc.{ Fez tam pouco cazo da própria autoridade, & decencia, que entre os Citharedos, & Estrioens sahia no theatro.”<sup>80</sup> Y es interesante la descripción porque toma el ejemplo del Padre Vieira, en cuyo diccionario los pone en contacto con los histriones, diciendo que ambos actúan en el teatro. Se sabe, pues, que en la época hay *tangedores* de cítara llamados *cedreros* y que estos, además, cantan en las villas a cambio de dinero, como dice el documento nombrado. Sabemos también que se trataba de una actividad continuada —o al menos no excepcional— porque las autoridades se vieron obligadas a incluir la cantidad que habían de percibir por sus servicios en un documento oficial de regulación administrativa. Estamos, así, ante uno de esos nombres de un tipo de artista especializado en música, que se ha perdido en favor de otro (*citarista*).

Los *histriones* y *citharedos* de la Antigüedad aparecían en el teatro y eran dos tipos de actor distintos, así que no es de extrañar que esta tradición se recuperara después para el teatro del Quinientos en adelante, compartiendo escenario actores especialistas (o músicos

<sup>79</sup> Traducción de Manuel Pedro Ferreira, *Estipulação de pagamento a citaristas no Foral de Alfaiates (finais do século XII)*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Núcleo Antigo 380 (Foros e costumes de Alfaiates - Feitos da Coroa), 1200. Consultada en José Camões (dir.), *Documentos para a História do Teatro em Portugal* - HTP online. <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2729&sM=t&sV=mascara> [10/07/2015]

<sup>80</sup> Rafael Bluteau, *Vocabulário de synonymos, e phrases portuguezas*.

directamente) en tañir y cantar, además de los representantes provenientes de la tradición del histrión. Quizás nunca se abandonó este oficio desarrollado de forma ambulante por no haber edificios teatrales y tal vez se conservara por ello hasta que, nuevamente, se recuperaron las obras teatrales. En opinión de Dolores Noguera Guirao, desde la segunda mitad del s. XVI no hay suficientes noticias como para suponer la incorporación del gremio musical a las compañías teatrales y se contrataba a los comediantes para realizar actividades tan diversas como bailar, cantar, tocar instrumentos, recitar o representar. Tenemos algunas referencias de músicos profesionales contratados, pero todo apunta a que la ordenación de la vida teatral en los corrales se organizó en torno a la actividad de los actores, cumpliendo éstos una gran variedad de cometidos.<sup>81</sup>

Otro aspecto interesante es que en la Antigüedad también había mujeres citaristas, llamadas entonces *citharistrias*, término proveniente del nombre *Citharistria*, una de las nueve hijas de Júpiter y musa junto a sus hermanas de las Humanidades, Doctrinas y Letras. No sabemos si siguieron con la tradición de forma ambulante junto a los hombres que sí lo hacían, pues no tenemos documento que lo afirme o diga lo contrario. Lo único cierto es que en el Quinientos sí aparecían mujeres que lo hacían en las fiestas cortesanas y que tal vez provengan de esta tradición. No cabe duda de que es una de las vías por las que se incluye la presencia de la mujer sobre las tablas en un espacio casi totalmente masculino. No obstante, habría que esperar a la segunda mitad del siglo XVII para que las mujeres fueran contratadas en las compañías de forma específica con una dedicación exclusiva, como muestran los contratos de algunos miembros designados como ‘músicos’ o ‘músicas’, o fijando una especialidad, sobre todo la de ‘arpista’ o ‘tañedores de guitarra’.<sup>82</sup>

### 2.2.3. El teatro religioso: la actuación en lugares de devoción

Poco queda de la actividad en los templos castellanos, salvo algunas referencias documentales a ceremonias y espectáculos, aunque esta escasez se agudiza en lo referente a textos literarios escritos para las representaciones dramáticas con motivo de las fiestas religiosas.<sup>83</sup> Nos referimos en primer lugar a las representaciones de los misterios o momentos

<sup>81</sup> Cf. Dolores Noguera Guirao, «Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, XXII, 203, pp. 309-319, *apud* «músico,ca», en Evangelina Rodríguez (dir.), *Diccionario Crítico...*, *op. cit.*

<sup>82</sup> *Ibidem.*

<sup>83</sup> Dejaremos de lado aquí la polémica sobre la existencia o no de un teatro litúrgico castellano propio y temprano, centrándonos en el demostrado por la documentación parateatral que así lo identifica y que comentaremos a continuación y, sobre todo, en los textos que han llegado hasta nosotros. *Vid.*: Richard

más importantes de la fe cristiana con motivo de Navidad y Semana Santa. Miguel Ángel Pérez Priego señala que no obstante la escasez documental, sabemos que la Iglesia fue uno de los principales focos de producción teatral, en la que las naves de catedrales y parroquias, y capillas de monasterios y conventos constituían los escenarios de los espectáculos.<sup>84</sup>

Por otra parte, Luigi Allegri señala que los dramas litúrgicos reservaban sus papeles principales —Cristo, Herodes y otros personajes relevantes de las Escrituras— para los monjes benedictinos y, ya posteriormente, para jóvenes de la *schola*. También se sabe que se llevaban a cabo en el interior del templo a partir del siglo X y que la acción se insertaba en la propia liturgia. Dice Federico Doglio que ese fue el nacimiento de la figura del sacerdote-autor, que lidera una nueva forma comunicativa, solo delegada con posterioridad a las Hermandades, que representarán en las plazas episodios de la historia religiosa a través de los legos aficionados al teatro.<sup>85</sup> Pero en un primer estadio, con la representación durante el oficio litúrgico, era imposible que se estableciera el mecanismo de interpretación en el sentido moderno del término: “no existe una objetivación posible del personaje, el cual depende épicamente de la narración.”<sup>86</sup> A ello se uniría, por otra parte, el peligro de caer en la blasfemia de aquel que osase asumir la identidad de Cristo, amén de la imposibilidad teológica de precipitar la divinidad a lo humano, lo terrenal. Volvemos a Allegri cuando afirma:

Lo máximo que se permite es citarlo, mostrarlo, inmovilizarlo en un icono que solamente por medio del movimiento y la palabra es diferente de la iconografía pictórica, pero no por la finalidad catequética y por el mecanismo de significaciones, que es el del exemplum demostrativo.<sup>87</sup>

---

Donovan, *The liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958; Víctor García de la Cocha, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios medievales*, Zaragoza, 1997, pp. 153-175; Ana María Álvarez Pellitero, «Aportaciones al estudio del teatro medieval en España», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2, 1985, pp.13-25; y Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.

<sup>84</sup> Cf. Pérez Priego (ed.), *Juan del Encina. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 35. Como documentación más relevante, apunta las Actas del Concilio de Aranda (1473); las Actas del Concilio Complutense (1480); las Constituciones Sinodales de Ávila (1481); y las Constituciones Sinodales de Badajoz (1501). Todas ellas, dice, “dan cuenta de una muy activa tradición representacional en los templos.”(p. 35).

<sup>85</sup> Federico Doglio, *op. cit.*, p. 59.

<sup>86</sup> Luigi Allegri, «Aproximación a una definición del actor medieval», en Evangelina Rodríguez (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, *op. cit.*, p. 130.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

Así, estamos de acuerdo con el crítico italiano al afirmar que en este teatro religioso el actor no es todavía intérprete aunque, naturalmente, tenga conciencia de que sus gestos y palabras no le pertenecen. Pero tampoco pertenecen a un personaje de entidad abstracta — como en el teatro moderno — que haya que rellenar con la propia identidad, sino a una persona histórica y real, de la cual el actor repite las acciones tal y como testifican las Escrituras. Repetición y no representación. Según Allegri,<sup>88</sup> el mecanismo está en el polo opuesto de la poética naturalista, ya que la actuación no se lleva a cabo mediante la mimesis sino mediante la significación simbólica. Esto es, una interpretación de carácter ritual, extremadamente artificial que muestra signos, palabras y gestos para que los vea el público — o los fieles — en su aspecto ejemplar. “Si el actor no interpreta, no es la expresividad lo que cuenta ni la credibilidad psicológica, sino el valor comunicativo y simbólico en los dramas litúrgicos.”<sup>89</sup> En los textos en los que hallamos acotaciones explícitas, estas suelen indicar gestos simbólicos, tratando de prescribir a los actores una recitación exacta mucho más que expresiva o realista. Se trata de indicaciones para que se cumpla una estrategia comunicativa, en la cual juega un papel fundamental una perfecta dicción de las palabras, aunque con tales esfuerzos se pierda expresividad.<sup>90</sup>

En esta primera etapa no interesa la verosimilitud, la identificación de los fieles con las emociones del personaje, sino que reconozcan la historia sagrada. Los gestos han de ser claros y participar de ese carácter estático y solemne. Hay que mostrar las palabras, los signos y los gestos para enseñarlos a los fieles en su condición instructiva. Aunque se trate de un documento escrito por un monje benedictino inglés, su relación de una liturgia dramática es un ejemplo perfecto de lo que sucedería en la Península Ibérica en este tipo de representaciones:

Mientras se reza la tercera lección vístanse cuatro frailes y uno de ellos póngase una alba blanca. Fingiendo preocuparse de otra cosa acérquese secretamente al lugar del sepulcro y llegado allí, teniendo en la mano una palma, permanezca sentado en silencio. Mientras se celebra el tercer responsorio, acérquense los otros tres, vestidos con una capa, llevando en la mano los turíbulos con el incienso y vayan hasta el Sepulcro y de las mujeres que vienes a ungir con sus aromas el cuerpo de Jesús.

---

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p.132.

<sup>90</sup> *Ibidem*, pp.132-133.

Cuando el que está sentado habrá percibido cerca de él a los tres extraviados, como si buscaran algo, comience a cantar suavemente con voz moderada: *Quem quaeritis*.<sup>91</sup>

Se trata de una introducción muy primitiva del elemento dramático en la liturgia, pero nos parece importante para entender el arraigo al hieratismo cristiano que posee el teatro que llega hasta el Renacimiento. Como apunta Evangelina Rodríguez, con el paso del tiempo, junto a las representaciones más simples a nivel dramático de las *Visitatio Sepulchri*, y hasta entrado el siglo XV, encontramos otros dramas que permiten vislumbrar una nueva sensibilidad gestual:

Vale decir: dentro de la liturgia, por muy endurecidas que estén sus paredes de hieratismo, se genera también un mecanismo productor de gestos expresivos. Y esto se percibe tanto en la fase del llamado Renacimiento carolingio ....como, más tarde, en la decisiva época del *ars* o disciplina gestual de los siglos XII y XIII.<sup>92</sup>

De hecho, se han conservado algunos textos, siendo el más antiguo el *Auto de los Reyes Magos*, en el cual —según creemos— pueden apreciarse la expresividad y viveza desprendidas de las palabras de los personajes. Probablemente fue escrito en el siglo XII para una fiesta de la catedral de Toledo en el día de la Epifanía<sup>93</sup> y se presenta a los personajes históricos en perfecta armonía con las Escrituras, eso sí, teniendo en cuenta al público que hay que catequizar y el lugar y tipo de escenario —probablemente múltiple y simultáneo—. Así parecen *pedirlo* los tres monólogos de los Reyes Magos, que parten de lugares distintos y confluyen en romería a visitar al Salvador. Los monólogos, como comprobaremos a continuación, siguen estructuras idénticas: (a) Visión de la Estrella (b) Dudas sobre su significado (c) Intención de verla de nuevo como comprobación (d) Determinación de ir a adorar al Niño:

CASPAR	Dios criador, quál marauila.
	<i>No sé quál es achesta strela.</i>
	Agora primas la é ueida,

<sup>91</sup> *Apud* Federico Doglio, *op. cit.*, p.59. El autor data el documento del monje Ethelwood entre 965 y 975. Para acceder a más textos de relevancia, puede consultarse también el trabajo de G. Cohen sobre el drama litúrgico en la Francia medieval *Anthologie du Drame Liturgique en France au Moyen-Age*, Le Cerf, París, 1955, p.29.

<sup>92</sup> *Del actor medieval a nuestros días*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>93</sup> Cf. Pérez Priego. *Teatro medieval. Castilla*, *op. cit.*, pp. 20-21.



poco timpo á que es nacida.  
*¿Nacido es el criador,*  
*que es de las gentes senior?*  
 Non es uerdad, non sé qué digo;  
 todo esto non uale uno figo.  
*Otra nocte me lo cataré;*  
 si es uerdad, bine lo sabré.

*¿Bine es uerdad lo que io digo?*  
 En todo, en todo lo prohío.  
 Non pudet ser otra sennal?  
 Achesto es i non ál.  
*Nacido es Dios, por uer, de fembra,*  
 in achest mes de december.  
*Alá iré, o que fure, aoralo é,*  
 por Dios de todos lo terné.

BALTASAR *Esta strela no sé dond uinet,*  
 quin la trae o quin la tine.  
*¿Por qué es achesta sennal?*  
 En mos días ni ui atal.  
*Certas nacido es en tirra*  
*aquel qui en pace i en guerra*  
*senior á a seer da oriente*  
 de todos hasta in ocidente.  
*Por tres noches me lo ueré*  
 i más de uero lo sabré.

*¿En todo, en todo es nacido?*  
 Non sé si algo é ueído.  
*Iré lo aoraré,*  
*i pregaré i rogaré.*

MELCHIOR ¡Ual Criador! Atal facinda  
 fu nunquas alguandre falada

o en escriptura trubada.  
*Tal estrela non es in celo,*  
desto so io bono strelero;  
bine lo ueo sines escarno  
*que uno omne es nacido de carne*  
*que es senior de todo el mundo,*  
así cumo el cilo es redondo  
de todas gentes senior será  
i todo seglo iugará.  
*¿Es? ¿Non es?*  
*Cudo que uerdad es.*  
*Ueer lo é otra uegada*  
si es uertad o si es nada.

*Nacido es el Criador*  
de todas las gentes maior;  
bine lo ueo que es uerdad,  
*iré alá, par caridad.*<sup>94</sup>

Tres monólogos casi idénticos, aunque puede apreciarse que el autor introdujo ciertos elementos de expresividad —respondiendo a ese cambio de sensibilidad producido durante los siglos XII y XIII— que le permitirían establecer una mayor conexión con los espectadores, acercando el texto al público con expresiones como “todo esto non vale uno figo” (v. 8). Y no obstante, esa repetición de tópicos en los discursos imposibilitaría que los actores pusieran *algo de sí mismos* en la representación de los personajes. ¿Cómo los representarían además de con las palabras? Podemos imaginar perfectamente la diferencia signica y hasta cierto punto expresiva entre los Reyes Magos y el coprotagonista de la pieza, Herodes, cuyo discurso ya encierra en sí un carácter totalmente distinto. Sin duda, el actor que llevó a cabo este rol debía recitar perfectamente sus parlamentos e iría adecuadamente caracterizado. Valga como muestra este monólogo repleto de indignación y violencia tras la conversación mantenida con los reyes de Oriente en la que le anuncian el divino nacimiento:

---

<sup>94</sup> Pérez Priego (ed.), *Auto de los Reyes Magos*, en *Teatro Medieval. Castilla, op. cit.*, pp.41-44, vv.1-51. Los subrayados son nuestros.

Herodes           ¿Quin uio numquas tal mal?  
                       ¡Sobre rei otro tal!  
                       ¡Aún non só io morto  
                       ni so la terra pusto!  
                       ¿Rei otro sobre mí?  
                       Numquas atal non ui.  
                       El seglo ua a çaga,  
                       ia non sé qué me faga.  
                       Por uertad no lo creo  
                       ata que io lo ueo.  
                       Uenga mio maiordoma,  
                       qui mios aueres toma.  
                       Idme por mios abades  
                       i por mis potestades  
                       i por mios scriuanos  
                       i por meos gramatgos  
                       i por mios streleros  
                       i por mios retóricos:  
                       dezirm'an la uertad, si iace in scripto  
                       o si lo saben elos o si lo an sabido.<sup>95</sup>

Nada tiene que ver su manera de expresarse con la de los Reyes, cosa que tendría que dejar clara el modo de recitación del actor que lo encarnara. La figura de Herodes —sin duda uno de los personajes más crueles de las Escrituras— era por todos conocida y el público necesita escuchar esas palabras en un tono atento a los códigos que marca la tradición representativa. Se trata de contar y de impresionar, objetivo último de estas piezas.

Poco a poco, el ejercicio escénico y el cambio de mentalidad llevará al teatro religioso a introducir nuevos significados gestuales de forma que se abandone la separación entre el código verbal y el gestual, como veremos más adelante. No obstante, la importancia de estas representaciones y tópicos de interpretación de los personajes —incluyendo la simbología que los acompaña— será vital para la construcción del personaje teatral en las piezas representadas en los templos, salas o capillas de palacios y conventos.

---

<sup>95</sup> *Auto de los Reyes Magos*, ed. cit., pp. 48 y 49, vv. 106-126.

Sin ir más lejos, los personajes o situaciones cómicas que poco a poco iban introduciéndose en las representaciones en el templo y que provocaron los intentos de reforma de estos espectáculos, y finalmente su salida de las iglesias, pudieron trasladarse también —al menos como elementos lúdicos cercanos a la temática rural o carnavalesca— a la tradición representativa de los momentos culminantes de la Natividad o diferentes momentos del Ciclo de la Pasión. Nos referimos a los “juegos desonestos”, “sermones ilícitos”, “çahorrones”, “homarraches” y “cacephatones e cantares torpes e feos”, como elementos adheridos y perturbadores del oficio divino.<sup>96</sup> Encontraremos, de este modo, que el traspaso del espacio ritual que es el templo o lugar de devoción al espacio ritual que es la corte significa, sobre todo, un cambio de público. Un *público cautivo*, al decir de Alfredo Hermenegildo, al que hay que adoctrinar mientras se le entretiene. Los herederos de los frailes y monaguillos serán los propios miembros de la corte (entre nobles y criados), aunque irán introduciéndose personas ajenas para representar diversos papeles. El estilo interpretativo de los personajes más marcados históricamente será heredado por el teatro doctrinario de Corte, aunque los actores modificarán sus modos de transmitirlo en la medida en que cambien las circunstancias de representación.

#### **2.2.4. Tipología del representante en la Corte.**

##### **2.2.4.1. Teatro devoto: la evolución de la tradición**

Como decíamos anteriormente, el teatro religioso sale de las iglesias (o lo desalojan) y se muda a la calle —por medio de las representaciones de las Hermandades—, y a la corte, donde continúan las representaciones, que evolucionan poco a poco adaptándose al nuevo público y nuevas sensibilidades. Es un teatro distinto que se representará en salas y jardines de palacios, conventos o monasterios.

Gómez Manrique también contribuye a apuntalar la tradición devota prerrenacetista ya en el siglo XV con la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, escrita para ser representada por las clarisas del convento de Calabazanos en el mismo. Incluida en el teatro de Navidad, se encuentra construida siguiendo el esquema evangélico del anuncio a los

---

<sup>96</sup> Pérez Priego, *Teatro completo...*, pp. 35-36. Vale la pena recoger las disposiciones de don Alonso Carrillo que cita el autor a continuación (p. 36): “Nos hanc corruptelam, sacro approbante concilio, revocantes huiusmodi larvas, ludos, monstra, spectacula, figmenta, tumultiationes fieri, carmina quoque turpia, et sermones illicitos dici (...) prohibemus (...) Per hoc tamen honestas repraesentationes et devotas, quae populum ad devotionem movent, tam in praefatis diebus quam in aliis, non intendimus prohibere.” (*Apud* Juan de Tejada y Ramiro, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*, V, Madrid, 1855, pp. 24-25).

pastores, la marcha de estos a su encuentro, la adoración y la ofrenda de presentes. La originalidad reside en la inserción de un pasaje sobre las dudas de San José y en la amplificación final de la ofrenda de los instrumentos simbólicos de la Pasión (el cáliz, los azotes, la corona, las espinas...), lo cual enriquece la pieza añadiéndole al ambiente de júbilo el patetismo encerrado en la futura Pasión de Cristo.<sup>97</sup>

Respecto a las dudas y celos de San José, apunta Pérez Priego que aparecen con frecuencia en el teatro medieval y, en nuestra opinión, parecen responder a esa voluntad de añadir dramatismo y perspectiva personal que va acentuándose según se acerca el Renacimiento. La escena aparece debidamente señalada por la didascalia que lo acompaña (“Lo que dize Josepe, *sospechando* de Nuestra Señora”)<sup>98</sup> y, desde luego, por la viveza del monólogo, repleto de exclamaciones y expresiones intensificadoras:

¡O viejo desventurado,  
 negra dicha fue la mía  
 en casarme con María,  
 por quien fuese desonrado!  
 Yo la veo *bien preñada*,  
 no sé de quién nin de cuánto;  
 dizen que d’Espíritu Santo,  
 mas yo desto non sé nada.<sup>99</sup>

Este San José es mucho más complejo y, por lo tanto, más humano que el que nos muestra la mayor parte del Evangelio. Desde luego, es también una opción dramática mucho más interesante puesto que introduce en la pieza algo más de realismo, un *conflicto* y un juego actoral más rico y cómico, al introducir la figura del Ángel regañando al Santo por su desconfianza: “¡O viejo de muchos días; / en el seso, de muy pocos, / el principal de los locos!”<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Cf. Pérez Priego, *Teatro completo...*, ed. cit., pp. 37-38. Pérez Priego editó también la obra de Gómez Manrique (*Teatro Medieval. Castilla, op. cit.*, pp. 51-61); y Ángel Gómez Moreno la comenta en su libro *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.

<sup>98</sup> Gómez Manrique, *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, en Pérez Priego, *Teatro Medieval. Castilla, op. cit.*, p. 54. El subrayado es nuestro.

<sup>99</sup> *Ibidem*, vv.1-8, p. 54.

<sup>100</sup> *Ibidem*, vv. 17-19.

También es muy interesante la acotación referida a la actriz que hacía de la Virgen María: “*La que representa a la Gloriosa cuando le dieren al Niño.*”<sup>101</sup> Se aprecian tres cosas: fueron las monjas quienes interpretaron la obra; hay una voluntad de diferenciación explícita entre la actriz y el personaje (hecho que no ocurre con ningún otro en esta pieza); y se describe la representación del acto en el que recibe al Niño.

La obra continúa con la Anunciación a los pastores, si bien al menos dos de ellos sólo lo escuchan: “Una gran voz me semeja / de un ángel reluziente, / que sonó en mi oreja.”<sup>102</sup> Queda, pues, claro que el Ángel debe aparecer en escena con una voz fuerte y debidamente ataviado. La marcha y posterior adoración de los pastores en el pesebre no muestra novedades, si bien el pequeño coloquio de estos personajes será muy bien aprovechado en las églogas posteriores como recurso cómico. Finalmente, la obra fenece con una emotiva canción de cuna “para callar el Niño” —y en metro zejelesco— en la que vuelven a romperse esas difusas barreras al indicarse la participación del público: “Cantemos gozosas, / ermanas graciosas, / pues somos esposas / del Jesús bendito.”<sup>103</sup>

Esta pieza es, en definitiva, el mejor ejemplo de la evolución de la interpretación del drama religioso tras pasar de la iglesia a la sala, aunque sea la sala de un convento: conserva sus rasgos basados en el rito y la convención, aunque ya puede apreciarse el interés por la emotividad, la comicidad, el patetismo y una mayor complejidad en la puesta en escena de los temas de siempre. También es una muestra perfecta de la dualidad del espectador —público y representante durante los rezos y canciones—, que llega a romper el frágil espejismo de ficción en la canción final.

#### **2.2.4.2. Espectáculos y divertimentos cortesanos: la autorrepresentación *versus* la representación del otro**

La nobleza peninsular participará del gusto por los espectáculos o *diversiones*, en las cuales los nobles o se representan a sí mismos o a algún personaje de elevado rango social. Quizás el exponente de mayor riqueza y del cual han quedado numerosos testimonios sean los *momos*. La documentación historiográfica demuestra que ya desde el siglo XIII la nobleza portuguesa participaba en ellos, a los que, por cierto, confería gran importancia y cuyos objetos de *atrezzo* podían llegar a ser de gran valor. Alejada esta práctica espectacular de

<sup>101</sup> *Íbidem*, p. 55. El subrayado es nuestro.

<sup>102</sup> *Íbidem*, vv. 68-70, p. 56.

<sup>103</sup> *Íbidem*, vv.179-182 p. 61.

cualquier consideración peyorativa, participar en ella era todo un símbolo de poder y, por lo tanto, se hacía con la mayor elegancia y espectacularidad posible. De hecho, tenemos noticia de la donación en herencia de una máscara para *momear*<sup>104</sup> propiedad de la Infanta D. Mafalda a su hermano D. Pedro como testamento en el año 1256, hecho que demuestra el valor otorgado a este objeto de representación:

[...] Item ifanti Domino Petro frati meo meum momum, et lapidem sapi, et aliam sortellam magnam et smaragdum.[...]

[...] Item quod superius dixi de manda Germani Infantis Domini sic muto et declaro. Mando ei *meum momum optimum quadratum* et aliam petram quadratam et simileter aliam petram de sigillo, quas desero ad cellum et unum speculum optimum et habet virtutem contra paralisis et unum Corallum optimum et unam masanam Alambre optimam. [...]<sup>105</sup>

Así explica Bluteau en su *Vocabulario* el término *momo* en relación con *mimo* y *mimoso*:

mimoso. Na opinião de Manoel de Faria, tomãrão os Portuguezes estas palavras Mimo, & Mimoso, de Mimos, Pantomimos, & Archimimos, que erão

---

<sup>104</sup> Si bien el término *momear* no se encuentra recogido por Covarrubias ni en el *Diccionario de Autoridades*, es un evidente derivado de *momería* y *momo*. El *Diccionario de la práctica escénica en el Teatro de los Siglos de Oro* (*op. cit.*) sí lo atestigua desde el siglo XVI:

→ “¿Qué farsas habrá mirado o compuesto o representado el nuestro niño Jesucristo, Hijo de Dios, por que merezca ser encartado de la Iglesia? ¡Oh sacratísimo representador de la Majestad del Padre eterno!, que te envió al mundo para nos enseñar a momear, como hizo David, y para nos enseñar a bailar y danzar como el Baptista en el vientre, y para nos enseñar a hacer la zuiza como el tu alférez S. Francisco, y para nos enseñar a morir por Ti, como Tú moriste por nosotros.” (Juan de Pineda, *Diálogos de la Agricultura cristiana* [1589], ed. de J. Meseguer Fernández, Madrid, Atlas, 1963-4, III, p.115-6) → “Lo dicho es todo lo que sé en favor de los representantes; y aun el sobredicho Cicerón dió en rostro a Gabinio con el momear; y Plutarco dice que los severísimos aeropagitas del famoso Aerópago, senado de Atenas, hicieron ley de que por no ser cosa decente la representación de las comedias, ninguno compusiese comedias de ahí adelante. (Juan de Pineda, *Diálogos de la Agricultura cristiana* [1589], ed. de J. Meseguer Fernández, Madrid, Atlas, 1963-4, III, p. 112)

Los dos ejemplos nos sirven para demostrar la validez de la voz *momear* durante el Renacimiento y para constatar que su significado se encuentra bien apegado al de *representar*, aunque ciertamente de un modo distinto al de la nobleza en la corte. Nos interesa, no obstante, porque demuestra que la espectacularidad del *momo* cortesano y su carácter representativo es clara influencia del teatro posterior, en el cual se *momea* o representa.

<sup>105</sup> António Caetano de Sousa, *Provas da história genealógica da casa real portuguesa*, vol I, Oficina Silvana da Academia Real, 1739, pp. 32-33. Consultado en José Camões (dir.), *Documentos para a História do Teatro em Portugal* - HTP online, *op. cit.* [15-07-2015]

representantes, nos quaes tudo são ficções, & arremedos da verdade; que he a razão por que chamarão os Gregos ao Bugio Mimo. E acrescenta o dito Author, que Mimos, & Momos se chamão em Portugal os que se achavão em algũa festa, ou banquete disfarçados com mascarilhas, fazendo acções, & gestos como succede ao melindroso. Chamou Aristoteles Bobo ao mocho, só porque sempre está fazendo figuras; & traz Pierio por symbolo dos Representantes, ou Comediantes a esta Ave, por causa dos gestos, que costuma fazer; & isto he o que succede aos que chamamos Mimosos, que nos fazem rir com seus melindres, & elles mesmos se estão rindo com suas tristezas, porque são affectadas demasias do que logrão de gostoso. De sorte que Estar mimoso val o mesmo, que Estar fingido, & contrafeito, & conforme à sua origem de momo, ou mimo, se pòde dizer Momoso, como Mimoso. E que esta palavra antes signifique fingimento, que verdade, o declarou { Camões } na sua Lusiada Canto 2. Oit. 38. quando diz de Venus fallando a Júpiter, que andava entre risonha, & triste, & que logo lhe fallou mais mimosa que triste, como se dissera, Não tendo tanta razão para estar triste, como alegre, estava mimosa, id est, Melindrosa, & fingida. [...]

Mientras que su forma plural (*momos*) aparece con una definición relacionada con los objetos artísticos creados y las propias máscaras:

momo. Poderia derivarse de Momus, filho da noite, & do sono, & na antiga gentildade, fabuloso deos da censura maliciosa, & critica ridicula. Diz a fabula, que chamado Momo, para censurar as obras de Neptuno, Minerva, & Vulcano, condenàra o touro, que Neptuno fizera, dizendo que não havia este animal de ter as pontas na cabeça, mas diante dos olhos, para dar as cornadas mais certas; que a casa de Minerva não fora bem edificada, por quanto não era movediça, para se transferir, ou moverse ao redor, & virar a porta para outra rua, se acaso tivesse algum mau vizinho; & finalmente que fizera Vulcano mal, de não deixar no peito do homem hum postigo aberto, por onde se podessem descobrir os seus maos intentos; & como provavelmente as reprehensões de Momo erão acompanhadas de tregeitos, & gesticulações, com razão se podem chamar Momos, toda a invenção, & affectação no gesto, & trato humano. Tambem poderàs derivar Momo do Grego Mommo, que quer dizer, Máscara, porque tudo no invencioneiro são disfarces, & apparencias contrarias à realidade. [...]



Así, lógicamente, no debemos relacionar los momos cortesanos con la acepción cercana a la composición ridícula de gesticulaciones y visajes, sino con el sentido de la realización de espectáculos con disfraces y máscaras. Como explica Eugenio Asensio:

[...] Recapitulemos. Momo era a un tiempo una mascarada y el enmascarado que en ella iba. Los enmascarados eran la flor de la corte, desde el rey hasta el paje, y desplegaban un lujo asiático en vestidos y joyas. La tramoya y montaje requería artistas inventivos, casi ingenieros teatrales. Se representaban ordinariamente en el gran salón de palacio, alrededor de la cena y remataban en danza. Los momos tomaban sus argumentos ordinariamente del mundo caballeresco. [...] Tales espectáculos contenían en germen una pieza teatral: una sucesión de cuadros plástico con ilustraciones poéticas y musicales o un posible drama con ritmo y movimiento orgánico.<sup>106</sup>

Ello justifica los testimonios existentes, desde el siglo XV, de los fastuosos momos que celebraba la corte portuguesa, en los cuales participaban todos sus componentes, siempre representándose a sí mismos o, al menos, a personajes de ficción análogos a su nivel social en la vida real. Dichos espectáculos se organizaban para festejar algún acontecimiento importante o para agasajar a algún invitado excepcional. Es el carácter celebrativo que perdurará en el teatro de Encina, Fernández y Vicente, y que determinará las circunstancias de las representaciones. En el ejemplo que veremos a continuación de unos momos realizados en Viseu datados de 1414, puede observarse que esta diversión se planifica al detalle —desde la duración y tipo de espectáculos hasta los invitados, protagonistas y su vestuario—:

E o Infante Dom Pedro e o Infante Dom Henrique tiveram tal maneira em seu caminho que, se o *desenfadamento* de riba de Odiana foi grande, aquele não foi menos, cá tanto que chegaram a Coimbra, logo o Infante Dom Pedro fez buscar quantos desenfadamentos se poderam achar para folgança de seu irmão e sua. E com isto grande abastança de viandas de que sempre foram governados enquanto estiveram pelas terras do Infante. E, por semelhante, fez o Infante Dom Henrique, tanto que entraram na comarca da Beira, onde ele tinha seu senhorio. Mais fez ainda o infante Dom Henrique por acrescentar seus desenfadamentos, cá ordenou logo

---

<sup>106</sup> Eugenio Asensio, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», en *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua falada no Teatro*, Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura, 1958, pp. 169-170.

como se fizessem umas nobres festas em Viseu, para as quais mandou convidar o conde de Barcelos, seu irmão, com todos os senhores, bispos, fidalgos e outros bons homens que havia em aquela comarca. Aos quais fez saber como aquelas festas se haviam de começar em véspera de Natal. E haviam de durar até dia de rex. Porém que lhes prouvesse de terem tal maneira em sua vinda, que àquele tempo fossem ali, ou primeiramente, se o fazer pudessem por azo de suas aposentadorias serem melhor aviadas.

E para isto mandou o Infante a Lisboa e ao Porto por panos de sirgo e de lã e broladores e alfaiates para fazerem suas librés e momos segundo para sua festa realmente pertencia. E desi viandas foram buscadas por todas as partes, mais abundantemente que se puderam achar. Ali foram trazidas muitas carregas de cera que se despenderam em muitas tochas, assim de servir como de danças, brandões e velas e contos em tamanho número que quase seria impossível de se poderem contar. (...)

E, no outro dia, foram as justas mui grandes nas quais justou o Infante Duarte e aqueles gentis homens que com ele vieram. E da outra parte justaram os Infantes e os mais daqueles fidalgos e gentis homens que eram com eles. E todo aquele dia se despendeu naquelas justas e danças e outros desenfadamentos. Ali houve momos de tão desvairadas maneiras, que a vista deles fazia mui grande prazer a quantos ali eram, e ainda a muitos de fora que o souberam.<sup>107</sup>

En el caso que nos ocupa, se trata de un hecho bélico el que provoca la alegría de Dom Henriques, quien decide buscar un *desenfadamento* para su hermano. La palabra parece provenir del verbo *desenfadar* a alguien, que ya en el siglo XVIII significa «aliviar el tedio de alguien»: “Alicujus animum reficere, ou recreare. Cic. Alicujus taedium levare, ou aliquem taedio levare.”<sup>108</sup> Ordena, dice el texto, unas *nobres festas* que debían comenzar en las vísperas de Navidad y terminar el día de Reyes. ¿Cuáles serán los espectáculos escogidos? *Danças, justas y momos*. ¿Y quiénes fueron los protagonistas? El texto solo nombra a los protagonistas de las justas, quizás porque es lo único que importa en la crónica para ensalzar al rey y su noble corte. Los protagonistas y el público son, pues, los mismos, ya que dentro de los festejos algunos participarían en la justa pero no en las danzas y otros, al contrario.

<sup>107</sup> «Descrição das nobres festas em Viseu ordenadas pelo Infante Dom Henrique (1414)», en *Crónica da Tomada de Ceuta*, ed. Reis Brasil, Lisboa, Europa-América, 1992, pp. 100-101.

<sup>108</sup> Carlos Folqman, *Diccionario*, 1755.

Bluteau en su *Vocabulario* relaciona el término *justa* con *jogo*, mientras que el *justadôr* es el «cavaleiro que justa». La relación entre juego y justa vuelve a verse cuando dice que *justar* es ejercitarse en el juego de la justa. Y es además un juego o ejercicio de caballeros, como explica el propio Bluteau:

justas. Exercício de cavaleiros, armados de ponto em branco, que em hum espaço taõ comprido, como huma carreira de cavallo, & quasi cercado de huma tea, partindo de huma & outra parte ao mesmo tempo, se vem a encontrar com a lança enristrada, etc. Segundo Sylvio na sua Grammatica Latino Gallica, pag. 156. [...]

Es decir, que en estos fastos los caballeros y las damas hacen lo que saben hacer, y todos se visten y actúan como es preceptivo. Se trata de una celebración de sí mismos, que se engrandecerá, si cabe, con el paso de las décadas. De hecho, también poseemos el testimonio de unos momos de D. Manuel realizados en las Navidades del año 1500 —ya contemporáneos de nuestros autores—, en los que se describe perfectamente la espectacularidad de la participación de la corte al completo. Nos resulta enormemente interesante pues se da cuenta de una gran cantidad de personajes y de su caracterización, que daría pistas a autores y actores para su puesta en escena. Los *hombres y mujeres salvajes*, *romeros o gigantes* son algunos de los personajes que repetirá el teatro renacentista. Asimismo, estas relaciones de festejos nos invitan a pensar en la representación por medio de máscaras no sólo de algunos personajes sino en ciertos géneros teatrales, puesto que así lo hacían estos primeros representantes tradicionalmente.<sup>109</sup>

También tenemos abundantes noticias de grandes festejos en Castilla durante el siglo XV, entre las que destacan por su detallismo los *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo* (crónica del s. XV, escrita entre 1458 y 1471, época del rey Enrique IV). En ellas se describe la organización de grandes fiestas y momos para celebrar las bodas del Condestable en diciembre de 1461, que dieron lugar a la representación de distintas invenciones como la de los *momos cautivos*, *juegos de cañas*, *el artificio de la serpiente*, *luchas*, *bailes*...<sup>110</sup> En dicha crónica se

<sup>109</sup> Véase el documento relativo a las «Fiestas espectaculares en la Corte real de Lisboa durante las Navidades del último año del siglo XV», en *Carta de Ochoa a los Reyes Católicos*, Archivo de Simancas. Estado, Portugal. Leg. 367, fol. 19. *Apud* Francesc Massip Bonet, *La monarquía en escena. teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de las Artes, 2003, pp. 304-308.

<sup>110</sup> *Apud* Francesc Massip Bonet, *La monarquía en escena, op. cit.*, pp. 267-270.

cuenta también la organización en Jaén de un asedio y batalla contra un carruaje en forma de castillo para el lunes de Pascua en 1464, en el que participaban también los “ortelanos” que habían realizado el castillo, “los cuales trayan su pavese y capotes vestidos, e puestas las capillas para el conbate.” Los nobles sólo participaron como público desde la torre de palacio y tirándoles huevos.<sup>111</sup> Este combate y asedio en tono paródico-festivo en el que los proyectiles eran huevos —más de 3000—, y en el que la participación de la nobleza y la de las gentes del pueblo está claramente dividida, es un ejemplo claro de que las cortes prerrenacentistas gustan sobremanera de la *fiesta* pero dejan el elemento cómico para otros estamentos. Hay una jerarquía social, pero podríamos decir que también artística en estas fiestas, por cuanto los nobles solo se autorrepresentan en espectáculos solemnes o de graciosidad controlada, sean religiosos o profanos, mientras que la servidumbre se representa a sí misma, representa a personajes de baja estofa o a personajes de un *status* superior en tono de parodia.

No obstante, además de las justas, juegos, bailes y carros triunfales, hay dentro de estos festejos otras *invenciones* más apegadas a la literatura, que también darán opción a una participación más amplia de la corte. Buen ejemplo de ello son los *Momos en la mayoría de edad del Príncipe Alfonso* (1467) escritos por Gómez Manrique a petición de la infanta Isabel, que nos interesan especialmente porque poseen texto literario conservado y porque en ellos participaron las damas y hasta la propia infanta, transformadas todas por la ficción en las nueve Musas para hadar al príncipe. Se utilizaron máscaras y disfraces para crear un juego escénico estético y gentil, en el que cada una de ellas llevaba un adorno, *devisa* o motivo artístico, que aludiría a lo expresado en el texto de su intervención.<sup>112</sup> El texto que ha llegado hasta nosotros, no obstante, contiene los nombres reales de las Musas: “Mençia de la Torre llevó el hado siguiente”, “Doña Elvira de Castro traía éste”... hasta llegar a la última: “La señora Infante levava éste.”<sup>113</sup> Ello significa que se representó una ficción, utilizando técnicas propias del teatro como los disfraces y las máscaras, pero no se renuncia por completo a la identidad ya que en el texto sí se identifica a cada una de las Musas. El príncipe, como objeto de adoración, es un actor involuntario que hace de sí mismo. Este espectáculo se encuentra, pues, muy cerca de las piezas del ciclo de Navidad, en las que se produce la adoración del

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>112</sup> Cf. Pérez Priego, *Teatro medieval...*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>113</sup> Gómez Manrique, *Momos en la mayoría de edad del Príncipe Alfonso*, en Pérez Priego (ed.), *Teatro medieval...*, *op. cit.*, pp. 70-74.

Niño Jesús y son los pastores quienes realizan una ofrenda en vez de las Musas. Pese a sus divergencias, encontraremos en la actuación muchos puntos de contacto: la simbología, el carácter ceremonial y el hieratismo es similar al del ritual religioso. El Renacimiento heredará el tono general de rito, grandiosidad, gracia y convención, aunque lo hará evolucionar, al igual que el resto de prácticas escénicas.

#### **2.2.4.3. Los actores del teatro profano**

Pero junto a los nobles y criados que participan en los momos haciendo de sí mismos, encontramos también otros nobles, criados y diversas personas del círculo de la corte que forman parte de otros espectáculos —en ocasiones dentro de los propios momos o en otro tipo de festejos—, que comienzan a escribirse para ser representados en los salones de palacio. Estos últimos pueden provenir, en gran medida, de la tradición juglaresca ya reconvertida en la corte gracias a las habilidades vocales —cantadas y recitativas— de sus profesionales. Su conocimiento de las técnicas comentadas anteriormente provenientes del histrionismo latino así como su control expresivo, los convertirían en agentes de gran utilidad al servicio de cualquier tipo de espectáculos profanos.

Parte de estas prácticas son las producidas en los mismos espectáculos palaciegos, que conocemos por su conservación, sobre todo, en los cancioneros poéticos. No obstante, autores como Pérez Priego reconocen en ellas un inequívoco carácter teatral. Textos dialogados, con diversidad de interlocutores, apreciable acción, movimientos escénicos y susceptibles, por tanto, de representación.

Como dice Allegri, el actor de estas piezas es un actor en sentido pleno —aunque no sea un profesional—, pero se halla en el territorio ambiguo de la fiesta y de la relación con las potencias oscuras alejadas de lo cotidiano de la vida civil. Al igual que el actor del teatro religioso, también este actor profano funciona con un análogo dispositivo de técnicas y de artificialidad comunicativa, aun cuando se trate del actor cómico del teatro profano, el de las farsas o el de los primeros *textos de autor*, que realmente es el actor más próximo a la tipología del intérprete moderno. Aquí sí encontramos a ese actor que asume en sí mismo una personalidad diferente y la hace actuar en una representación que es teatro propiamente dicho.

Es extraño que esto suceda en una sociedad medieval, es una rareza, pero seguramente tiene que ver con el hecho de que estas obras siempre se dan en contextos

festivos, en un tiempo y espacio institucionalmente obligado a la relación con mundos diferentes de lo cotidiano.

Pero, tradicionalmente es exactamente éste, el territorio del teatro y, de hecho, son exactamente estas representaciones cómicas profanas, lejos de la vía muerta del así llamado teatro sacro, las que sembrarán el germen del renacimiento del teatro en sentido amplio.<sup>114</sup>

De hecho, Allegri ejemplifica este teatro profano en textos como *Le Jeu de la Feulliee* o *Le Jeu de Robin et Marion* de Adam de la Halle (s.XIII). En ellos, dice el crítico italiano que:

confluiscono infatti le situazioni comiche della microdrammaturgia giullaresca e la tradizione della teatralità diffusa nelle feste popolari, ma anche una scrittura che si pone come sede autonoma di elaborazione, come luogo di predeterminazione dell'evento spettacolare.<sup>115</sup>

Para el actor, las consecuencias de este cambio de perspectiva, “dal fare spettacolo di sé al fare spettacolo attraverso la rappresentazione di personaggi”, son decisivas para la evolución del oficio.<sup>116</sup> Supondrá grandes cambios a nivel recitativo (de la técnica) pero también a nivel de la organización social del espectáculo, etc. Significará, poco a poco, la congregación de actores no profesionales en agrupaciones no estables —de momento— que se unirán como sujeto estético para crear un espectáculo con dimensiones unitarias, estructurado a partir de un proyecto que las predetermina y en el que el actor es el instrumento de actuación de la gestualidad contenida en el texto.<sup>117</sup> Es un fenómeno que se da con claridad y fuerza en las cortes de Italia centro-septentrional, mientras que en España y Portugal se produce de forma mucho más lenta. Parece difícil que el teatro de Encina o Fernández —por tratarse de una actividad más reducida y limitada en el tiempo— pudiera

---

<sup>114</sup> Luigi Allegri, «Aproximación a una definición del actor medieval», en Evangelina Rodríguez (ed.), *Cultura y representación en la edad media*, op. cit., p. 133.

<sup>115</sup> Luigi Allegri, *L'arte e il mestiere*, ..., p. 70.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*. Y añade: “È in questi spettacoli delle corti italiane dei primi decenni del Cinquecento che nascono l'idea e la pratica del teatro moderno, con una scena che si offre unitariamente allo sguardo dello spettatore, collocato frontalmente rispetto all'azione, ed una organizzazione dell'evento in cui si sperimentano e si consolidano le forme e i modi dei diversi mestieri che costruiranno il teatro moderno, dall'architetto allo scenografo all'attore” (p. 71).

generar esa estabilidad de la que hablamos, pero bien podemos imaginar que en la corte lisboeta en la que los espectáculos de Gil Vicente eran mucho más habituales —aunque siempre circunstanciales—, sí pudiera producirse algo similar a una concentración más o menos estable de gente que participaba en los espectáculos —guardando las distancias con las tempranas compañías italianas—, que tal vez explique la enorme variedad de personajes de las farsas y comedias vicentinas que llegaron a representarse. Naturalmente, estos actores áulicos no serían profesionales:

Anche se, all'inizio, gli attori che recitano in queste scene sono naturalmente dilettanti, visto che il professionismo attorale appartiene ancora esclusivamente all'universo dei giullari e dei buffoni. E dunque saranno i servi e i dipendenti della corte, gli scolari, i membri di quell'umanità varia che gravita attorno al signore, magari con qualche intervento di professionalità proveniente dall'universo dei buffoni.<sup>118</sup>

Estamos de acuerdo con Allegri al reflexionar sobre la paradoja que supone que la definición de los cánones de la profesión del actor se produzca sin el profesionalismo de los individuos que lo ejecutan.

Para el estudio de este teatro profano peninsular, Pérez Priego recoge el testimonio del *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, pieza anónima en la cual se pone en escena el tópico del Amor y el Viejo (Senex), que debatirán extensa y acaloradamente sobre las virtudes e inconveniencias de la pasión amorosa. Los personajes no son ya los propios nobles haciendo de sí mismos, pues aparentemente son personajes sostenidos por personas anónimas que fingen ser otros. Actores, en definitiva, sin importarnos que pudieran ser representados por nobles, criados —entre los que incluir a esos juglares y bufones reinsertados socialmente—, o aficionados cercanos al entorno cortesano. No obstante, cuesta creer que en el caso de pertenecer a la nobleza no figuren sus nombres reales y que no aparezcan citados en algún lugar como sucede en otros *juegos* de carácter literario en los que participan. Además, si la escena medieval y prerrenacentista no permite que un noble actúe como un personaje inferior o poco decoroso, la ridiculización del Viejo presentada en este diálogo a través de la disputa con la Mulier hace imposible su participación y nos obliga a pensar en personas de un estamento inferior con capacidad para aprender y recitar el texto:

---

<sup>118</sup> *Ibidem*.

MULIER                                    ¡O años mal enpleados,  
 o vegez mal conoçida,  
 o pensamientos dañados,  
 o deseos mal hallados,  
 o vergüença bien perdida!  
 Vive en seso, viejo en días,  
 que t'esepra el çementerio;  
 déxate destas porfias,  
 pues con más razón debrías  
 meterte en un monesterio.

Mira, mira tu cabeça,  
 qu'es, un recuesto nevado.  
 Mírate pieça por pieça  
 y, si el juzgar no entropieça,  
 hallarte as enbalsamado.  
 ¿No vees la frente arrugada  
 y los ojos a la sonbra,  
 la mexilla descarnada,  
 la nariz luenga, afilada,  
 y la boca que me asonbra?  
 [...]

SENEX                                    Pues que tu beldad me daña,  
 tu piedat, señora, invoco:  
 ¡çese contra mí tu saña,  
 no te muestres tan estraña!

MULIER                                    ¡Tírate allá, viejo loco!<sup>119</sup>

Para este teatro, son muy difíciles de comprender las modalidades concretas en las cuales se sustenta la actividad actoral, por falta de documentación o por distancia antropológica. Hay una fuente, quizás la más importante, para la individualización de los cánones actorales que nos permite conjeturar sobre los mismos: la *Poetria Nova* de Goffredo de Vinsauf, de principios del siglo XII. Se trata de un completo manual de recitación que aparece en un tratado de poética y retórica, pensado para un orador más que concretamente

---

<sup>119</sup> Pérez Priego (ed.), *El Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, en *Teatro Medieval. Castilla, op. cit.*, vv. 591-635, pp. 139-140.



para el actor. Pero el escrito nos proporciona una idea suficientemente precisa del modo como se entendían los mecanismos representativos de la Edad Media: la expresión exterior es espejo de la interior y ambas van juntas; y la representación debe realizarse mediante indicios y no íntegramente (¿verosimilitud y distanciamiento?).<sup>120</sup> “Entrambas, de hecho, remiten a una concepción estética general, que es la de una convencionalidad comunicativa que no se rige por el principio de la mimesis o la copia de la realidad.”<sup>121</sup> Pero no, la comunicación medieval se basa en un rígida convención de fórmulas que se preocupa más de la coherencia interna del sistema simbólico que de la confrontación con la realidad. Por ello, la recitación debe manifestarse por aquello que es, algo artificial, simbólico, que pretende ser creíble no en virtud de la verosimilitud sino por la coherencia de los signos que manifiesta. Vinsauf quiere preparar una especie de tabla de equivalencias, rígidamente convencional, entre expresiones y sentimientos. “Así el actor tendrá los instrumentos lingüísticos para imitar los verdaderos furores sin estar, no obstante, furioso: el juego del actor es absolutamente artificial, simbólico, convencional.”<sup>122</sup>

A ese distanciamiento que pide Vinsauf contribuirían composiciones como las *Coplas de Puertocarrero*, pues poseen un tono cómico y realista, que escenifica los tópicos de la poesía cortesana de forma cuanto menos curiosa: el amante mártir y su excesivo apasionamiento, la dama rigurosa y cruel, la idea del servicio amoroso...<sup>123</sup>

PUERTOCARRERO	Mejor emienda pedís que verme con tan ruin vida sin tenerla merescida. Ella ¿Y vos por qué la sofrís?
PUERTOCARRERO	Porque resulta más gloria, en mi pasión, que meresce el afición; y con esta tal memoria mi dolor es mi victoria.
ELLA	Bien hazéis el requebrado, desdeñado y mal querido:

---

<sup>120</sup> Luigi Allegri, «Aproximación a una definición del actor...», *op.cit.*, p. 133.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Cf. Pérez Priego, *Teatro medieval. Castilla...*, *op. cit.*, p. 31.

do no fuertes conocido,  
serés mejor empleado.

PUERTOCARRERO                      Fin ha hecho mi esperança.

ELLA                                      ¿Y qué os la quita?

PUERTOCARRERO                      Vuestra beldad infinita;  
mi dicha, que no os alcança,  
causa en mí desconfiança.

ELLA                                      ¡Catá que donoso estáis!  
¿El mundo acábasse en mí?

PUERTOCARRERO                      Para mí, señora, sí,  
que del todo m'acabáis  
y con tan justa razón,  
pues y'os veo  
cabo sois, porqu' el deseo  
da comienço al afición  
donde acaba el corazón.

    Acaba quien no comiença  
a quejar sus desventuras.

ELLA                                      Dexaos ya dessas locuras,  
noramala, avé vergüença.<sup>124</sup>

Se trata de tópicos, efectivamente, pero también de dos personajes que ya avanzan algunas de las figuras de farsa, como por ejemplo el Castellano enamorado y la Dama cruel del *Auto da Índia* de Gil Vicente. Además, encontramos también instrucciones para los representantes, quienes deberían atender a los siguientes versos, en los que ella advierte a su compañera Xerez la falsedad de su actuación:

ELLA                                      N'os turbe velle turbado,  
c'aunqu'en las muestras padece,  
no es él mas el que paresce,  
que yo siento su cuidado.  
[...]

ELLA                                      Ora le veréis venirse

<sup>124</sup> *Coplas de Puertocarrero*, en Pérez Priego, *Teatro medieval...*, op. cit., vv. 172-202, pp. 152-153.

paseando y requebrarse,  
 velle eis sin pena quexarse  
 y con queexas despedirse.  
 Velle eis mil vezes partirse  
 sin que parta,  
 velle eis que nunca se aparta  
 de la muerte sin morirse:  
 veréis que no es de sufrirse.<sup>125</sup>

Esa falsedad en la representación del típico enamorado cortesano responde, efectivamente, al afectamiento y exceso de retórica sobre el amor y la muerte, y es lo que hace que a la dama cortejada le desagrade su pretendiente. “Venirse paseando y requebrarse” o “sin pena quexarse” dejan claro que su actuación no es naturalista ni mesurada sino ridículamente exagerada. Así, aparece “turbado” y “en las muestras padece”, aunque ella afirma que realmente es puro fingimiento. Toda una lección para el actor, a quien sólo estos versos bastan para saber cómo dar vida a Puertocarrero. Así pues, el amante verdadero tendrá que actuar con mesura y actuar por indicios, como recomienda Vinsauf a sus oradores. O como resume la amada en las Coplas:

ELLA	Dexad las comparaciones y quexad lo que sentís, porque quanto me dezís todo passa entre renglones. Tomáis unas conclusiones de penar; de no saberos quexar o de falta de passiones, os fallescen las razones. <sup>126</sup>
------	--

O bien no se sabe quejar o le faltan sentimientos, pasiones... Un exceso de palabras para no decir nada. E incluso irá más allá en la ridiculización de lo que parece un parlamento de Puertocarrero —en el que debería mostrarse agitado, apasionado y seguramente con la

<sup>125</sup> *Íbidem*, vv. 46-50, p. 148 y vv. 82-90, p. 149.

<sup>126</sup> *Íbidem*, vv. 379-387, p. 158

mirada perdida o vuelta hacia otro lado— frente al que la dama le recrimina que ni siquiera está mirándola a los ojos: “¿Vos venís en vuestro seso?/ Tornad en vos: ¿dónde estáis?/, ¿no miráis con quién habláis?”<sup>127</sup> Y finalmente decide decirle cómo se conduce el amante verdadero:

Quien de verdad s’enamora,  
su conorte  
no lo rige por su norte;  
su amiga y su señora  
tiene por su guiadora.  
Y los servidores buenos  
andan en este compás,  
camino de lo qu’es más  
van ellos, pues son lo menos.<sup>128</sup>

Es decir, el verdadero amor cortés muestra sumisión, humildad, medida, verdad... No es un pasatiempo sino una pasión sincera y honesta.

Estamos de acuerdo con Pérez Priego cuando señala esta pieza como un “claro experimento teatral”<sup>129</sup> por la variedad de situaciones escénicas y de personajes, la viveza del diálogo y —añadimos nosotros—, la casi obligada representación que ofrece la virtualidad escénica, incluyendo didascalias implícitas tan claras para los representantes. El Amante ridículo, la Dama cruel, el Viejo enamorado... Predecesores todos de los venideros teatros renacentista y barroco, que encuentran su ascendiente en la corte del Cuatrocientos.

Nos parece entrever en estas formas teatrales los posteriores diálogos farsescos de Henrique da Mota publicados en el *Cancioneiro Geral*.<sup>130</sup> Muchos han querido ver en ellos un carácter teatral propio de las farsas, hecho que nos importa puesto que estas tendrán gran relevancia en la elaboración de materiales actorales para el ejercicio escénico renacentista, pues si bien en la Península están mal documentadas, es innegable su influencia sobre el posterior teatro áulico. Como recuerda Maria José Palla, la farsa es el género dramático europeo más vivo durante el ocaso de la Edad Media, aunque eran bien conocidas por la

<sup>127</sup> *Íbidem*, vv. 487-489, p. 162.

<sup>128</sup> *Íbidem*, vv. 554-562, pp. 163-164.

<sup>129</sup> Pérez Priego, *Teatro medieval...*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>130</sup> Compilación realizada por García de Resende, 1516.

Antigüedad desde Aristófanes y Plauto.<sup>131</sup> También Luciana Stegagno Picchio reconoce la influencia francesa, sobre todo, del teatro de La Basoche y de las farsas del tipo *Maître Pathelin*, poniendo de relieve la originalidad de estos diálogos de Henrique da Mota como precursor:

Devemos reconhecer a Henrique da Mota o mérito de uma relativa “originalidade” e de ter sido o primeiro a contrapor, em diálogos gostoso e naturais, alguns “tipos” que uma posterior tradição teatral havia de levar aos píncaros da estilização.<sup>132</sup>

Son obras cómicas y satíricas que ponen en escena facetas de la sociedad portuguesa de la época, criticando a la Iglesia o los defectos de los hombres. Los personajes farsescos de la tradición europea son oriundos de la vida cotidiana del mundo rural y, sobre todo, urbano. Actúan en ellas siguiendo un esquema repetitivo y muy próximo a la caricatura: Alcahuetas, Villanos, Pastores, Gitanas, Moros, Negros, Judíos.... Hay temas carnavalescos que encontrarán mayor desarrollo, como el de la lujuria de algunos clérigos —de inspiración goliarda— que, posteriormente, retomará el *mestre* Gil. Su crítica al clero en tono farsesco se manifestará en obras como *O Clérigo da Beira*, *A Frágua de Amor*, *O Auto da Barca do Inferno* o *A Farsa dos Físicos*.<sup>133</sup> Así, junto a los personajes-tipo, se darán también temáticas o situaciones-tipo, que llegarán hasta el Renacimiento y, concretamente, al teatro áulico. Estos actores que las representaban, más apegados a la tradición de los antiguos histriones que ningún otro, serán una fuente espléndida para los representantes de estas farsas en la corte. Muchos de los personajes llegarán a ella perfectamente tipificados y codificados, de modo que las pistas acerca de su representación serán casi totales. Únicamente habrá que suavizar los temas y modos de representación para que pierdan el matiz vulgar, que seguramente desentonaría con ese público acostumbrado a otro tipo de divertimentos. Como apunta Cardoso Bernardes: “é também através da sátira que a farsa vicentina se aproxima da moralidade, com ela partilhando a tónica da repreensão e desconcerto.”<sup>134</sup> Efectivamente, pensamos que se trata de un divertimento para hacer reír pero orientado por esa voluntad moral del teatro áulico. Una forma de teatralidad surgida en la calle con motivo de festividades asociadas al Carnaval y demás fiestas subversivas, que presenta un modo de actuación por tipos o figuras

<sup>131</sup> Cf. Maria José Palla, «Medir o tempo, medir as estações. A farsa vicentina e o carnaval», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 14, Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 255.

<sup>132</sup> Luciana Stegagno-Picchio, *História do Teatro Português*, op.cit., p. 95.

<sup>133</sup> Cf. Maria José Palla, op. cit., p. 257.

<sup>134</sup> José Augusto Cardoso Bernardes, *Leituras*, Revista da Biblioteca Nacional, n.º 11, Outono, 2002, p. 98.

y en un registro cómico y muchas veces caricaturesco. Tendrá que ser la tradición del histrión clásico o del juglar medieval, ahora recitador y representador en la corte quien los lleve a la escena, recuperando una parte de su oficio. Ese es el actor que ya no hace de sí mismo, sino de un personaje tomado hasta cierto punto de la realidad, pero cuyas técnicas renacen y se transforman al pasar por el tamiz de autores como Lucas Fernández y Gil Vicente. Veremos cómo lo hacen en los respectivos análisis de las farsas escogidas.

Pero el teatro profano también atenderá a cuestiones de carácter político-alegórico, como apunta Pérez Priego, sacando a la palestra la *Égloga* de Francisco de Madrid (ca.1495). En su diseño, Blecua o Pérez Priego reconocen tradiciones literarias dispares, desde las églogas virgilianas y las humanísticas a la tradición alegórico-política y pastoril de las *Coplas de Mingo Revulgo*.<sup>135</sup> Llama la atención que en la pieza aparezca una combinación entre el estilo humilde de los pastores y la utilización del arte mayor, dada su condición alegórica. Dicha condición se declara desde el principio en su presentación:

Égloga hecha por Francisco de Madrid, en la qual se introduzen tres pastores: uno llamado Evandro, que publica e introduce la Paz; otro llamado Peligro, que representa la persona del Rey de Francia Carlos, que quiere perturbar la paz que Evandro publica; otro llamado Fortunado, cuya persona representa el Rey Don Fernando de Castilla, llamado el Catholico, que también quiere romper la guerra con el Rey de Francia llamado Peligro. Y razonan muchas cosas y en fin de la obra va una canción.<sup>136</sup>

Aunque la ley del decoro sancionará durante el Renacimiento la ruptura de la identificación entre persona y estilo, es bien significativo que se intente una adaptación —o mixtura— para recoger la doble vertiente —alta en cuanto alegoría y baja en cuanto a figura pastoril— del personaje. A nivel actoral, esto daría pie a una aparición en escena con la indumentaria pastoril característica acompañada de un lenguaje en armonía con el atuendo —aunque sin exagerar todavía la rusticidad de los pastores—, con la elegancia y tono elevado proveniente del arte mayor. Ello nos hace pensar no solo en una representación sino también en la lectura a la que iría destinada la pieza, pues sin duda se apreciaría mucho mejor esta cuidada elaboración estilística. Además, nos resultan también muy interesantes algunas de las

<sup>135</sup> Cf. Pérez Priego, *Teatro medieval...*, op. cit., p. 33.

<sup>136</sup> Francisco de Madrid, *Égloga*, en Miguel Ángel Pérez Priego, *Teatro medieval...*, op. cit., p. 174.

acotaciones que aparecen y que presentan los monólogos de los personajes (“Peligro hablando consigo mismo”) o algunas de sus acciones (“...queda Evandro haziendo una exclamación y, en fin, rogando a Dios que aquella guerra sea convertida en paz y concordia.”)<sup>137</sup> Y nos interesan porque son indicaciones para los actores sobre el modo de representar, es decir, hacen referencia a la puesta en escena y *supuran* una representación ideal bastante expresiva. Además, aparecer en la corte exclamando y rogando refleja un patetismo muy del gusto de la época, que luego veremos trasladado al teatro de los autores que nos interesan. Finalmente, este teatro de ficción alegórica y pastoril también se verá representado por la *Égloga sobre el Molino de Vascalón* (anónima), en la que el carácter rústico se ve mucho más acentuado y se utilizan algunos de los recursos lingüísticos propios de los pastores que tan bien sabrá aprovechar y fijar Encina:

*Habla Íñigo Sitio*

Asmo como qu'alvorea,  
parece qu'arraba'l cielo,  
testezuelo hallo el suelo  
y aun semejante qu'orea.  
Ríe ell alva en ell otero,  
empinado está el lucero  
y la Guarda puja'l Norte:  
Cudo qu'abremos deporte  
con el nuebo molinero.

Pero llebo de civera  
tanto llen'aquesta saca  
qu'é temor en bestia flaca  
ni llegar a la ribera.  
Y recélome del río  
porqu'aqueste asnillo mío,  
como quier que tiene ducho,  
segund veo el aguaducho,

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 175 y p. 189 respectivamente.

temo no me qued'en frío.<sup>138</sup>

Hemos de destacar también los *entremeses* como espectáculos con ínfimo soporte textual representados en la corte dentro de los fastos organizados por la nobleza. Organizados pero no representados por los miembros de la aristocracia puesto que se relacionaban con la puesta en escena de episodios cómicos y burlescos.<sup>139</sup> No obstante, asistían a ellos y los ofrecían como parte de la fiesta para la contemplación de otros “estados.”<sup>140</sup>

Vemos a través de las muestras comentadas cómo el primitivo teatro medieval profano introduce tópicos y abre sendas por las que luego transitarán los primeros actores recogiendo todas estas experiencias.

### 2.2.5. A modo de conclusión

El primer actor áulico renacentista hereda diversas tradiciones que utilizará consciente o inconscientemente: de los juglares, bufones y trovadores obtiene recursos concretos de representación y recitación, así como la idea de la actuación como oficio destinado a entretener y divertir; de la tradición cortesana hereda el rito, la convención, el juego y el ceremonial, al igual que de la religiosa. Además, de esta última recibe también el modo o modos de representar a ciertos personajes o pasajes específicos de las Escrituras. De la tradición de representación pagana y farsesca, recoge, por el contrario, personajes-tipo y situaciones esquemáticas profanas con modos muy claros de representación sobre las tablas.

Pasemos ahora a profundizar en los lugares en que desarrolla esas artes heredadas, donde se construye una cuna o nido a base de las ramas de sus antecesores, que acabarán por sustentar los cánones del oficio. En primer lugar, pasaremos a estudiar el *espacio cultural* en lo referente a la estética y las ideas sobre la gestualidad y expresividad en el que desarrolla su arte; y en segundo lugar, estudiaremos la relación entre el espacio escénico como lugar físico y sociocultural que fue el universo de la corte y sus diferentes escenarios.

<sup>138</sup> *Égloga entre Juan Molinero e Íñigo Sitio sobr'el molino de Vascalón*, en Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Teatro Medieval...*, *op. cit.*, vv. 1-18, pp. 192-193.

<sup>139</sup> Según Covarrubias, el entremés “es propiamente una representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar el auditorio” (*Tesoro de la lengua castellana o española*, *ed.cit.*); y la lexicografía portuguesa posterior le seguirá tanto en el aspecto de brevedad como en el de jocosidad. Véase el término *entremés*, *entremez* en el *Vocabulario* de Bluteau.

<sup>140</sup> Cf. Jorge A. Osório, «Testemunho de Garcia de Resende sobre o Teatro Vicentino. Algumas Reflexões», en *Humanitas*, vols. XXXI-XXXII, Coimbra, 1979-1980, p. 72.



### 2.3. Fuentes y materiales para la configuración del *ars* actoral renacentista

Si aceptamos que la actuación durante esta etapa es ya pura comunicación, hemos de prestar atención a todo lo que afecta al fenómeno comunicativo. Tener en cuenta a los interlocutores y su relación con el lugar en el que se produce el hecho teatral, las circunstancias y el código manejado. Este último se crea a partir de las teorías estéticas y expresivas de cada época, pero hemos de recurrir a las ideas en torno a la imagen o expresividad artística en general —ya que no tenemos tratados de actuación—, la retórica y poética —que señalan también el *cómo* de la expresión en relación al discurso y, lo que es más interesante, su elocución—, así como las iconografías y gestualidades marcadas e imperturbables de esa época: la religiosa y la cortesana. Todo ello nos dará las claves para comprender en qué se basa —en teoría— el sistema de actuación —como sistema comunicativo— de los actores.

#### 2.3.1. Hacia la rehabilitación cultural del gesto y su repercusión en las artes representativas

Pese a que la entrada en la nueva centuria trajo innovaciones, el teatro conserva el carácter ritual conferido primeramente por la liturgia y por el ceremonial cortesano después, que condicionó fuertemente a los primeros *representantes*. Esto contrasta con las novedades que introduce la literaturización de las prácticas escénicas, aunque la unión del teatro como hecho literario con la tradición de las prácticas rituales anclará la evolución del drama en el estadio de *representación* frente al de la *expresión*.<sup>141</sup>

La representación medieval estaba llena de convenciones de tipo social, caballeresco y cristiano, y la llegada del nuevo siglo no terminará con ellas, pero irá encontrando espacio para elementos cada vez más elocuentes. Como advierte Alfredo Hermenegildo, en primera instancia, se producirá un encorsetamiento expresivo del cual no podrá escapar ningún actor y “el actor cautivo del rito social o religioso tampoco es dueño de su dicción, de sus movimientos, de sus gestos, que ya están predeterminados y fijados por la norma exterior al ejercicio dramático”,<sup>142</sup> pues hemos de tener en cuenta que la representación del drama litúrgico supone el tratamiento mimético de los elementos constitutivos del ritual litúrgico.<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Cf. Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor barroco ...*, *op. cit.*

<sup>142</sup> Alfredo Hermenegildo, «Juglares, actores y bufones: la invasión del espacio teatral en los siglos XV y XVI», en Josep Lluís Sirera (ed.), *Del actor medieval a nuestros días*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>143</sup> Cf. Quirante, Rodríguez y Sirera, *op. cit.*, p. 60.

El camino hacia la rehabilitación del *gesto* en la escena se ve condicionado por la necesidad de cohesión social que surge durante la Edad Media. La asociación del hieratismo del rito con lo sagrado marca de forma positiva la función simbólica del mismo, pues la Iglesia es el primer escenario cerrado en que se refugia el *gesto* para sobrevivir. Así, la dimensión del *gestus* representa la primacía ideológica de la medida, el hieratismo y la majestad, que atiende a la necesidad de controlar y disciplinar ese gesto para conferirle una utilidad positiva. Por el contrario, la función expresiva queda marcada negativamente por considerarla fuera del ritual, de la convención: se relaciona con la movilidad que provoca que el cuerpo esté fuera de control, ya que expresa interioridades individuales, y por tanto, no pueden dominarse. Mientras el *gestus* se relaciona con la medida y la convención, la dimensión del *motus* lo hará con el descontrol, derivando a los términos *gesticula* y *gesticularios* —de movimiento torpe y nefando, descompuesto, gesto pequeño ridículo, visajes o movimientos incoherentes del mimo y, muy pronto, del histrión.<sup>144</sup>

Como señala Evangelina Rodríguez, en la Edad Media el *gestus* proviene de dos tradiciones: los espejos de príncipes y la disciplina gestual monástica. La primera se encarga de la disciplina del cuerpo y moral, recomendando la gravedad y la constancia, alejando el desorden en favor de la contención y medida. Muestra la guía majestuosa de la gestualidad oficial: rostro sereno, boca cerrada, no reírse ni apretar los labios, no desviar la mirada, no girar la cabeza ni fruncir el ceño, caminar pausadamente. En cuanto a la disciplina gestual monástica, se trata de los textos para instruir a los jóvenes novicios sobre cómo desenvolverse, por ejemplo, en la manera de caminar, imponiendo la base del decoro naturalista. El actor moderno perseguirá esta *tejné*: “La medida de los gestos recupera la huella de la semejanza divina.”<sup>145</sup>

Así, la constante pedagogía del gesto a través de los siglos hace que este vaya entendiéndose como producto de una *ars*, de una disciplina, reflejo de la ética, la técnica y la práctica. Se aleja de los tiempos que censuraban la *mimesis* con la idea de apariencia y falsedad, para acercarse a la idea de mimesis como vía para el acercamiento al cristianismo. Un nuevo marco cultural donde se instaura la necesidad de poner al gesto al servicio de intereses particulares —la Iglesia y la Monarquía—, hecho con el que da comienzo la rehabilitación del gesto y del juglar, que puede salir de la marginalidad representando *gesta*

<sup>144</sup> Cf. Evangelina Rodríguez, *La técnica del actor barroco ...*, *op. cit.*, pp. 315-323; y «La rehabilitación del gesto desde el ...», *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>145</sup> Cf. Evangelina Rodríguez, «La rehabilitación del gesto desde el ...», *op. cit.*, pp. 19 y ss.

(hazañas de historias épicas). El refuerzo del poder político mediante la transmisión de estas hazañas será apreciado en la medida en que se cumplan unas normas para hacerlo. Por ello en el siglo XIII comienza la distinción entre histriones, mimos y juglares, indicando que estos últimos se dedican a dramatizar gestas. Su gestualidad no es caótica e individual —y por consiguiente no está censurada— sino que está ligada a signos de respeto con una gestualidad expresiva y dramatizada. Y lo mismo sucederá durante los siglos XIII y XIV en los que se reivindican gestos profanos y teatrales como la danza, en la medida en que tenga una utilidad y sea producto de un cánón y se encuentre alejada de la descomposición.<sup>146</sup>

Ya en el siglo XV la paraliturgia en el interior de los templos, cuyos protagonistas son oficiantes y actores a un mismo tiempo, los dramas y su representación, denotan la existencia de una nueva sensibilidad gestual. Se sigue la *Poetria Nova* de Vinsauf y en la *actio* litúrgica se perfilan los detalles de la expresión gestual: se reclama en ellos la convención y la representación por indicios y medios. Con el humanismo, este *ars* o *tejné* se reconduce definitivamente al territorio artístico y plástico. Se atiende, sobre todo, a la técnica de los oradores, pero las nuevas teorías de la representación plástica de la realidad tendrán consecuencias en la actuación para conseguir una mayor eficacia comunicativa.<sup>147</sup> Además, los humanistas del siglo XV saben que la observación y representación de la realidad está condicionada lingüísticamente por la lengua culta, el latín. Contribuyen al despliegue de la emotividad y del verismo pictórico que, aunque teorizado para la pintura, también contribuyó a la sensibilidad en la forma de escribir acotaciones de las obras medievales, que iban fijando su textualidad. Del humanismo a la pintura y de la pintura al teatro. Deben incluirse en la rehabilitación del gesto y la técnica del actor las diferencias que incluyen los humanistas en la estética.<sup>148</sup>

El humanismo codifica los valores plásticos de la representación y los colores, confiriendo a las palabras un valor importantísimo para ordenar y matizar con la mayor precisión. De hecho, el arte en general abandona los presupuestos de la representación abstracta e ideal de la realidad, triunfando en el cambio de siglo la tendencia a la recreación del realismo: se produce la basculación hacia la expresión. Así, los textos litúrgicos evolucionan para convertir los gestos hieráticos en gestos comunicativos que, además de simbolizar, ayudan a narrar las historias. La gestualidad codificada, contenida en la invariable

---

<sup>146</sup> *Íbidem*.

<sup>147</sup> *Íbidem*.

<sup>148</sup> *Íbidem*, pp. 25 y ss.

historia evangélica —nunca sujeta a interpretación— y a un ritualizado decorado litúrgico, es progresivamente sustituida por una gestualidad expresiva, en la que cobra importancia la figura humana que gestiona sus relaciones con el espacio a través del gesto y el movimiento. Como dice Evangelina Rodríguez: “El efecto de la perspectiva (que regula el espacio) y el efecto gestual-fisiognómico (que regula el verismo del rostro y de lo dicho en palabras) suponen el paso a la modernidad teatral.”<sup>149</sup>

Y es en este estadio en el que se inscribe el teatro áulico del primer Renacimiento; un teatro a medio camino entre esos dos sistemas representativos. Partimos de la hipótesis de la convivencia de ambos, decantándose por uno u otro dependiendo de las circunstancias de la pieza en cuestión: el género, tono o personaje, lugar de representación. Incluso dentro de la propia obra, hay textos que muestran acotaciones contruídas con la base teológica catequética y otras que indican narratividad y expresión. Se trabajan palabra y cuerpo —movimientos, gestos y expresiones— en base a esa tendencia patética tan del gusto de la cultura de la baja Edad Media para mostrar los diferentes afectos del ánimo.<sup>150</sup>

André Chastel<sup>151</sup> ya se pregunta si es el Renacimiento una época de reglamentación o cambio por el hecho de esta convivencia de los dos sistemas gestuales. Dice el autor que el gesto expresivo es el portador privilegiado de la carga psicológica, o, más exactamente, es el gran responsable de la capacidad afectiva de la composición mediante la disposición de las figuras unidas entre sí por gestos o actitudes. Y hablando de pintura hace Chastel una reflexión que creemos aplicable al teatro:

Ya se trate de una pintura de presentación, por ejemplo un cuadro de altar con la Virgen y algunos santos, ya de una obra narrativa, con una fábula o un episodio histórico, cada vez que el plan de la composición esté definido por un tema conocido o fácilmente comprensible el escenario exigirá la distribución de los gestos, y a partir de ese plan conocido tiene lugar una “lectura” rápida por parte del espectador, que sólo se demora si tiene la curiosidad de ver cómo el artista ha sido capaz —o no— de variar las actitudes y de introducir en el lienzo previsto unas innovaciones interesantes.

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>150</sup> Cf. Evangelina Rodríguez Cuadros, «La rehabilitación del gesto desde el ...», *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>151</sup> *Le geste dans l'art à la Renaissance*, 1987. Citamos por la edición traducida al español: *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2004, p. 17.

Por el contrario, si da la casualidad de que el escenario nos es desconocido, por no tener título ni notoriedad, o simplemente cuando se trate de obras de otra cultura, nuestra reacción será partir de los gestos a modo de indicaciones expresivas útiles e intentar deducir de ellos el argumento de la composición.”<sup>152</sup>

En nuestra opinión, el teatro religioso de los primeros autores se encontrará en el primero de los casos, siendo vital la innovación para entretener, ya que el espectador conoce perfectamente la historia catequética que se cuenta. Así que este autor, este artista deberá introducir nuevos elementos de deleite, de sorpresa. El actor tendrá bastante que decir en este contexto, en el cual deberá asumir las dos vertientes: la de mostrar lo que pide la verdad evangélica —que debe hacerse respetando esos gestos simbólicos— pero también la de mostrar las innovaciones que el autor ha introducido. Para esto último tendrá una mayor libertad, aunque siempre atendiendo a las reglas. Se nos ocurre que las églogas y autos, además de mostrar y celebrar los diferentes misterios y ciclos religiosos, también introducen novedades mediante, por ejemplo, los pastores. Estos llevan a término *otras acciones* al margen de la Ofrenda o Adoración, pero siempre están regladas: son juegos, bailes y canciones. Son movimientos expresivos, sin duda, pero regulados.

Las comedias o farsas pueden responder al segundo caso en el cual hay narración, fábula que, aunque a veces sea introducida para una mejor comprensión por parte del espectador, debe atender a dicha urgencia. Por ello, el gesto deberá ser claro, deberá ser efectivo para que el espectador no se pierda durante el desarrollo de la trama. Los gestos son, como dice Chastel, “indicaciones expresivas útiles” para que el espectador comprenda el significado de lo que se representa.

[...] El conjunto infinito de estatuas, relieves, pinturas, dibujos dedicados a la figuración, me propongo ante todo recordar que toda imagen es realizada en determinadas condiciones. Hasta las más modestas de dichas condiciones, como el formato, el marco, el soporte, tienen su importancia, como tan bien ha demostrado Meyer Schapiro. Y, con mayor motivo, las necesidades de la composición, la leyes de los géneros, la adaptación de las formas a la opción elegida y la selección de los gestos.”<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 20

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 30.

Efectivamente, también en el teatro importa hasta el más ínfimo detalle, que condicionará la forma a nivel genérico, el tono de la representación, así como la elección de gestos o diversidad de modos interpretativos. Además, una característica fundamental del teatro es el contacto directo y continuado del ejercicio escénico con el público, hecho que permitirá al autor y a los actores cambiar aquello que no funcione (en el sentido del gusto o fracaso comunicativo), haciendo evolucionar de esta forma su teatro para adaptarlo a las nuevas exigencias o sensibilidades. Las circunstancias de representación, el espacio y la relación con el espectador serán de este modo fundamentales para estas obras.

En esta etapa se produce una institucionalización del signo, un atributo que acompaña al estereotipo, lo perpetúa. Se trata de símbolos religiosos primordiales que, por otra parte, no conoceríamos si no se hubieran representado a través de los siglos. Es esta una actitud hierática, dice Chastel,<sup>154</sup> se trata de considerar estas formas como elementos de una especie de *ars memoriae*. Por contra, el deseo de narrar o ilustrar un relato conocido debe suponer el origen de la figuración calificada de naturalista. La mitología en imágenes reclama un nuevo repertorio de gestos próximo a la mímica. Pero el artista se acerca con esta codificación gestual que extrae de la experiencia: signos cotidianos, de oficios, signos de cortesía, bienvenida u hostilidad.

En resumen, podríamos decir que, de una manera completamente lógica, la primera figuración recurre a lo sagrado, la segunda a lo común, a lo profano; las dos acogen gestos que contribuyen por ello mismo a conservar. Para el primer caso, se encuentran ecos en la liturgia; para el segundo, en el teatro, la pantomima... y, desde luego, en el arte de la oratoria; desde Cicerón y Quintiliano, el ámbito de la retórica está provisto de gestos instrumentales, bien estudiados y transmitidos hasta nuestros días. Así se llega poco a poco a delimitar el «sistema» y, más sencillamente, el repertorio que ofrecen los documentos figurativos.<sup>155</sup>

Chastel considera que la pintura, cerámica y escultura miran hacia la liturgia y el teatro. Creemos también que, puesto que no conservamos más que una parte de ese teatro, mirando hacia la pintura y la escultura podemos descubrir el sistema gestual teatral de la

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, pp. 31-33.

<sup>155</sup> *Ibidem*, pp. 34-35.

época. Los gestos y movimientos del actor renacentista han sobrevivido en el lienzo y la piedra.

### **2.3.2. La iconografía y el universo gestual renacentista: fuentes de la actuación**

#### **2.3.2.1. Artes plásticas y teatro: influencias y relaciones en el espacio escénico**

Aunque normalmente se mire hacia Italia para hablar de modelos renacentistas, en el caso de los reinos peninsulares hubo, en un principio, una mayor influencia de Flandes. Este influjo nórdico además del posterior italiano conforma un esquema que resulta caracterizador del arte español puesto que se da una diversidad de modelos única. Si bien el Reino de Aragón tuvo una influencia más temprana del arte italiano, en Castilla hubo una gran recepción del nórdico debido a las piezas artísticas importadas por la nobleza. Son destacables nombres como Juan de Flandes, Fernando Gallego o Pedro Berruguete, siendo los dos últimos un reflejo bastante claro de las dos tendencias de la Castilla de los Reyes Católicos; mientras Fernando Gallego produjo pintura cercana a la estética gótica flamenca, Pedro Berruguete renovó su arte en la humanista corte de Urbino y, por tanto, se encuentra más próximo al estilo renacentista.<sup>156</sup>

Encontramos, de este modo, dos ideas distintas en perfecta cohabitación: mientras el estilo gótico da preferencia a obras con valor expresivo, emotivo y gesticulante de las imágenes, el renacentista inserta acciones, historias y figuras en un espacio verosímil en el que la luz juega un papel esencial para conseguir una definición de los contenidos espaciales:

De todo ello resulta un panorama que si ha de caracterizarse por algo es por el gusto por lo complejo, lo híbrido, lo contaminado, proponiendo un arte definido por la ausencia de paradigmas y claros modelos. Estamos ante una de las causas del posterior eclecticismo determinante del arte español del Renacimiento.<sup>157</sup>

Creemos que ese eclecticismo es aplicable también al arte de la actuación, puesto que también se experimenta con distintas tradiciones y formas en el teatro. Por otra parte, resulta de enorme interés para nosotros el hecho de que existiera una evolución artística diferente en Aragón y en Castilla con respecto a la pintura y escultura. ¿Sucedía lo mismo en las prácticas

---

<sup>156</sup> Cf. Fernando Checa, «Pintura y escultura», en Ramón Menéndez Pidal, *Historia de España. La Cultura del Renacimiento (1480-1580)*, Tomo XXI, Víctor García de la Concha (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 417-418.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 418.

escénicas? Debemos partir de que quizás las prácticas producidas en la Corona de Aragón — en su corte e iglesias— sean distintas a las producidas en Castilla y Portugal. Eso significaría que pudo haber diferencias también en la técnica de sus actores, hecho que nos parece fundamental porque no podrá utilizarse de forma determinante los ejemplos documentales hallados en la zona levantina para elaborar una teoría sólida actoral del teatro áulico castellano y portugués. No podemos olvidar que se ha conservado más documentación teatral de las representaciones medievales producidas en Baleares, Cataluña y Valencia, hecho que puede llevarnos a la idea de una mayor proliferación de estas manifestaciones que en Castilla y Portugal. Además, en estas áreas se cumplen las circunstancias socio-económicas adecuadas para el florecimiento de las mismas, debido a la fortaleza y auge de las estructuras gremiales.<sup>158</sup> Si el teatro es reflejo de la sociedad que lo produce y nace cuándo y de la manera en que esta lo necesita, el Oriente peninsular tuvo la primicia de las primeras formas dramáticas. Además, como señala Francesc Massip, estas manifestaciones tuvieron pronto un desenvolvimiento textual en lengua vernácula y una notable riqueza y complejidad escenográfica.<sup>159</sup> De este modo, si sumamos este desnivel evolutivo a las relaciones e intercambios culturales con la Italia renacentista, hemos de suponer que las diferencias interpretativas serían al menos tan obvias como las escenográficas. A diferentes soluciones espaciales, diferentes modelos de actuación.

Por otro lado, mientras en Italia el arte se centra en escenas únicas, en la Península se desarrolla una idea diversa: un sistema de narración fragmentada que, como apunta Fernando Checa, quizás tenga que ver con el sistema narrativo literario de los *exempla* y que posibilita un mayor adoctrinamiento de los fieles. Se trata del sistema narrativo del retablo y el de la ubicación de amplísimos sistemas iconográficos con repetidas historias e imágenes de santos en sillerías de coro, trascoros y portadas-retablo de iglesias y otros centros de culto.<sup>160</sup>

La pintura trata de acercar al espectador la emoción de los momentos más importantes que cuenta el Evangelio y, por ello, en Castilla fueron muy frecuentes las figuras del Ecce-Homo o el tema de la Piedad. Se pondrán de moda las imágenes devocionales de carácter privado, que harán proliferar los pequeños retablos y devocionarios de pintores y escultores de procedencia flamenca. Poco a poco aparecerán retratos de santos como si

<sup>158</sup> Cf. Luis Rubio García, *Estudios sobre la Edad Media española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1973, pp. 17-18.

<sup>159</sup> Cf. Francesc Massip, «Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán», en *Revista de Filología Española*, vol. LXXIV, n.º 1/2, 1994, pp. 24 y 36-37.

<sup>160</sup> Cf. Fernando Checa, *op. cit.*, p. 425.



fueran retratos de humanistas. Así, frente al hieratismo monumental de las generaciones anteriores, nos encontramos frente a la monumentalidad tridimensional, espacial y la perspectiva de los pintores de esta etapa. No obstante, como hemos avanzado anteriormente, los ambientes castellanos y levantinos son distintos y también su sentido de la narratividad: a la minuciosidad anecdótica de la pintura de Flandes aprendida por Berruguete hay que oponer los clichés paduano-ferrareses aprendidos en Italia de Pablo de San Leocadio.<sup>161</sup>

Con posterioridad, Vicente Macip aunará movimiento, drama y acción tras estudiar los cuadros de Sebastiano del Piombo (1529-1532) en los que distingue entre: las pinturas *de cerca* y *de lejos*. Estos conceptos hacen referencia a un mayor o menor detallismo y precisión a la hora de presentarnos las figuras y objetos de una escena.<sup>162</sup> A nosotros nos parece de gran interés porque apreciamos la misma preocupación por el público y circunstancias de producción y recepción de las obras por parte de los autores áulicos, quienes buscaban la comunicación desesperadamente. Creemos que tuvieron en cuenta si la obra iba a representarse en unas u otras circunstancias, espacios y relación del representante con el público y, quizás por ello, las piezas representadas en la corte, destinadas a un espectador atento y próximo, estarían concebidas como obras *de cerca*, de modo que el detallismo hubo de ser indispensable. Mientras tanto, en las grandes iglesias donde se representaron los primeros dramas litúrgicos y en los espacios abiertos o de grandes dimensiones, los autores no temerían tanto el detallismo, proyectando obras *de lejos*. Las técnicas actorales serían, pues, diferentes en unas y otras.

En pintura, los mismos temas recurrentes como la Piedad, el Ecce-Homo o la Virgen con el Niño se representaban de forma repetitiva, antinarrativa e icónica para enfatizar esa mirada cercana como lo hacía también su pequeño tamaño, propia del oratorio y de la pequeña capilla, lugar preferido de la devoción íntima a la que iban destinadas. La proximidad y expresividad de los personajes se logrará presentándolos sobre fondos oscuros y a través de los detalles —el cabello, las gotas de sudor y sangre—, elementos todos que fuerzan al espectador a una mirada atenta y cercana.<sup>163</sup> En nuestra opinión, siguiendo con la analogía pintura-teatro, el teatro de temática religiosa pudo ser también así: las églogas de Juan del Encina y Fernández o los autos de Gil Vicente... Obras representadas en las salas de la corte o capillas en las que reyes y mecenas rezaban, es decir, en lugares de devoción donde

---

<sup>161</sup> *Íbidem*, p. 428.

<sup>162</sup> *Íbidem*, p. 431.

<sup>163</sup> *Íbidem*, pp. 440-441.

todo era observado muy *de cerca*. Así que este teatro tuvo que estar lleno de detalles y tomar los temas favoritos de los benefactores que encargaban las obras, teniendo en cuenta la manera de narrar esos temas durante la época. Se busca adoctrinar y mover a devoción, de modo que se hace necesaria una mayor expresividad, tal vez haciendo más gestos y más movimientos al mismo tiempo que se utilizan signos icónicos y representativos. No obstante, el lenguaje y la retórica importan para imitar y/o expresar, según ese doble sistema propio del otoño medieval peninsular. Hay que guardar ese decoro propio de cada estamento para crear belleza. La obra religiosa es para representar y, por tanto, ha de ser expresiva pero también icónica con los aspectos imperturbables del Evangelio. Cada vez habrá más perspectiva, más ornamento, más estilización y un escenario múltiple para contar de modo fragmentario las distintas partes de una historia. Para el actor la poesía será fundamental, pero también la oratoria, pues deberá convencer cuando sea preciso o solo presentar cuando no lo sea. La gracia y la belleza son importantes y, por tanto, habrá de serlo también moverse con elegancia y siempre con armonía según el estamento del personaje representado.

Por otro lado, la pintura también se llenó de motivos paganos entre los que se cuentan aquellos que ensalzaban el poder mediante lienzos repletos de retratos de príncipes, descripciones de guerras y caballeros —temas medievales—; al mismo tiempo, también se recrearon y recuperaron motivos mitológicos y fantásticos —temas clásicos. Estos también se realizaban con mayor o menor detallismo dependiendo del espacio al que fueran destinados, pero sirvieron, sin lugar a dudas, como base sólida para la construcción de la iconografía del actor. Esta doble tendencia tendrá que ver con la oscilación entre la tradición medieval proveniente de la influencia borgoñona y la innovación humanística de origen italiano. Estas dos fuentes darán lugar a una espectacularidad bañada en dos mares, que se utilizará para crear complejos festejos del agrado de los monarcas castellanos y portugueses.<sup>164</sup>

En cuanto a la influencia italiana, es Miguel Ángel quien comienza la exploración plástica de los estados de ánimo. Esto acompaña a la nueva noción de lo narrativo, el espacio tridimensional donde insertar historias verosímiles y, ya a finales del siglo XV, aparece una mayor viveza y efusión de las figuras. Se busca, con todo, las expresiones adecuadas en el

---

<sup>164</sup> Para profundizar en la no siempre tenida en cuenta influencia de Francia, Borgoña y Flandes en las artes peninsulares, véase Werner Thomas y Robert A. Verdonk (eds.), *Encuentros en Flandes 95. Relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*. Leuven (Belgium), Leuven University Press, 2000; y Krista De Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estringana (eds.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes-Marcial Pons de Historia, 2010.

rostro, gestos, ademanes, posturas y actitudes que muestren con elocuencia el contenido narrado. Pero, como decíamos, también es un momento de profunda religiosidad y el arte español incluye también las novedades flamencas y borgoñonas. Por tanto, la imagen religiosa de contenido patético y emotivo también estará en su ADN.<sup>165</sup> Las imágenes expresivas y con sentido dramático de la figura dominarán sobre el resto. Las maneras y modos flamencos harán del arte español una producción más religiosa que la italiana, en la que predomina el sentido emocional y patético de carácter persuasivo. Se trata de una emotividad que ha de entrar por los ojos y no por el intelecto. Se completa poco a poco el recorrido de la expresividad monumental a la manierista, en la que el gesto adquiere un valor elocuente y retórico que llegará a la deformación ya en el último tercio del siglo XVI.

No obstante, durante la etapa que nos interesa —reinados de los Reyes Católicos y Carlos V en España; y reinados de D. Manuel y D. João III en Portugal—, predominará un lenguaje propio de la síntesis del gótico tardío, el arte flamenco y, cada vez más, el estilo italianizante.<sup>166</sup> También penetrarán temas profanos inspirados en el mundo clásico, motivos caballerescos que introducirán una gran cantidad de iconografía clásica así como cortesana. Durante el reinado de Carlos V se producirá una apertura al exterior y con ella una iconografía más clásica y estoica de la guerra, aunque la nobleza querrá dar una imagen de esplendor, magnificencia y discreción.

Por otro lado, si la escultura triunfa en esta época por su capacidad, a través de la tridimensionalidad, para conmocionar y excitar los sentimientos devotos, es lógico pensar que el teatro también prolifera, puesto que no hay nada más presencial y elocuente que una *escultura en movimiento*. Del mismo modo que se pedía al pintor o escultor que siguiera un estilo determinado o modo de representar una historia para conseguir emocionar, también se pediría al poeta o autor teatral que recreara esos motivos religiosos o de devoción con los mismos fines. Tuvieron que crear un teatro *de cerca*, detallista, conmovedor y que guardara las leyes del decoro.

---

<sup>165</sup> Cf. Fernando Checa, *op. cit.*, p. 440.

<sup>166</sup> Para conocer en profundidad la deriva del arte italiano en los reinos peninsulares, véase María José Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2004. Aunque todos los estudios contenidos son muy interesantes y exhaustivos, resultan de mayor relevancia para estudios como el nuestro los contenidos en la primera parte del libro: «Contextos, sistemas de representación y figurativos», pp. 11-207.

Otro fenómeno interesante es el de la integración de las artes como la pintura y la microarquitectura para conseguir el efectismo del que hablamos. Pensamos que lo mismo se daría en el teatro religioso: el arte teatral incluyó el arte pictórico o escultórico para conseguir un resultado semejante. Ocurre en los retablos y, de forma análoga, en una pieza dramática, que es como un retablo vivo. Al final de la centuria y ya en el siglo XVI, es más natural la combinación de esculturas y pinturas en una misma *máquina* teniendo en cuenta el tipo de arquitectura en que se va a enmarcar el retablo. Se busca una integración cromática y expresiva que puede trasladarse también fácilmente al teatro si pensamos en las obras en que se destapa el Pesebre y se produce la Adoración. Aunque volveremos sobre ello en el capítulo dedicado a los espacios de la representación, vale la pena reproducir aquí los versos señalados por José Camões<sup>167</sup> respecto a la introducción de la descripción de un fresco existente en la Catedral de Almeirim, donde se representó el *Auto da Barca da Glória*. Dice así el Diablo a los distintos personajes:

[al Conde]

¿Veis aquellos fuegos bien?

[...]

¿Veis aquel gran fumo espeso  
que sale daquellas peñas?

[...]

[al Duque]

¿Veis aquella puente ardiendo  
muy lejos allén del mar  
y unas ruedas volviendo  
de navajas e hiriendo?

[...]

[al Rei]

Si miráis dahí veréis  
adó seréis morador  
naquellos fuegos que veis

---

<sup>167</sup> Cf. José Camões, «Gil Vicente: Teatro y celebración», en Miguel Ángel Pérez Priego, José Camões, Victor Infantes (eds.), *El teatro religioso en la obra de Gil Vicente*, Madrid, Comunidad de Madrid – Consejería de Cultura y Deportes, 2005, pp. 37-65. Citamos a través de la publicación digital en línea del Centro de Estudos de Teatro de la Faculdade de Letras de la Universidade de Lisboa. [6/6/2015]

<[http://ww3.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/JC\\_gil\\_vicente.htm#\\_ftnref9](http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/JC_gil_vicente.htm#_ftnref9)>

[...]

[al Emperador]

[...]

¿Veis aquellos despeñados  
que echan daquellas alturas?

[...]

[al Bispo]

Dahí donde estáis veréis  
unas calderas de pez

[...]

[al Arcebispo]

Señor, habéis de venir  
a poblar nuestro lugar.  
¿Veíslo? Está.

[...]

[al Papa]

¿Veis aquellos azotar  
con vergas de hierro ardiendo  
y después atazanar?<sup>168</sup>

Como apunta José Camões, ocho años después, en el *Breve Sumário da História de Deos* — representada también en Almeirim— el propio Lucifer vuelve a describir de manera muy similar lo que parece ser el Infierno con muchos puntos en común (*navajas, dragones, lagos*):<sup>169</sup>

LUCIFER

Todos aqueles que a morte cá lança  
alcançam per força segura pousada  
pois hás-me d' encher  
de almas humanas, convém a saber:

a furna das trevas, ponte de navalhas,  
o lago dos prantos, a horta dos dragos,

<sup>168</sup> Gil Vicente, *Barca da Glória*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. I, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, vv. 86 y 88-89 (p. 272); vv. 176-179 (p. 274); vv. 258-260 (p. 277); vv. 373 y 374 (p. 280); vv. 472 y 473 (p. 283); vv. 574-576 (p. 286); y 753-755 (p. 291).

<sup>169</sup> José Camões, «Gil Vicente: Teatro y celebración», ed. digital citada.

os tanques da ira, os lagos da neve,  
 os rios ardentes, sala dos tormentos,  
 varanda das dores, cozinha de gritos,  
 o açougue das pragas, a torre dos pingos,  
 o vale das forcas, tudo isto arreo.<sup>170</sup>

Ello nos lleva a pensar en que, efectivamente, Vicente introduce otro soporte artístico dentro de la obra teatral. A esta experiencia se sumarán otras que, por fuerza, deben indiciar sobre la relación del actor con el espacio y, por lo tanto, con los modos de interpretación.

El manifiesto gusto por el retablo también se trasladará, creemos, al arte escénico, hecho que se traducirá en la arquitectura de las obras con una presentación de los personajes y de escenas que nos recuerda mucho a este soporte. Eso sí, al cumplirse el tránsito de la iglesia a la corte, habrá que juntar los códigos cortesanos y mientras se utiliza el fragmentarismo del retablo, deberá atenderse también a los códigos estéticos y sociales de la Corte. Aquí, al público/fiel habrá que adoctrinarlo también política y moralmente. Veremos de qué manera pudo funcionar esta técnica en el caso de las representaciones devotas, aunque ciertamente también las farsas presentan cierto fragmentarismo similar.

El retablo busca el efectismo porque hay ciertas capas de la sociedad que quiere ver milagros, y lo hace a través de: una acumulación figurativa y prolijidad colorística muy del gusto medieval y su prolongación en las técnicas integradas de ambos espacios —el de la obra de arte y el del espectador—, para entrar en el espacio de este último y provocar diversas emociones. Paralelamente, el teatro áulico anhela siempre la complicidad con el espectador, la ruptura de barreras y su participación con los mismos fines; también utiliza la acumulación figurativa y la continuidad cromática y ambiental, creando un tipo de piezas o ficciones que encajan perfectamente en los espectáculos y espacios sacros y palatinos. En la Corte, la identificación con el público vendrá dada por la imitación de la indumentaria cortesana y la permeabilidad de las barreras, ya que participarán los mismos cortesanos en muchos de los espectáculos. Cuando no en la propia trama, tal vez tomando parte en danzas y canciones. Habrá también continuidad teniendo en cuenta el espacio, pues se utilizan las salas de palacio o capillas para representar —añadiendo o no decorados y elementos de tramoya—, de manera que la prolongación está asegurada. La capilla como escenario de un retablo

---

<sup>170</sup> Gil Vicente, *Breve Sumário da História de Deos*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, op. cit., vv. 828-838 (p.320).

centrado hacia el que confluyen las miradas es similar al de la capilla donde se representan las piezas dramáticas religiosas. Hacia la escena central convergen las pinturas, mientras que el resto de calles está a los lados. Si la pintura y la arquitectura piensan en términos teatrales y de escenarios, también el teatro mira hacia la arquitectura y la pintura. El ojo cortesano está acostumbrado a ese código visual, espacial, y los autores lo aprovechan. Por eso estos escritores son también directores y escenógrafos; son como los pintores distribuyendo y ordenando el espacio en relación al público y su objetivo. Todo el conjunto habrá de respetar el carácter convencional y retórico de la época. Quizás el cortesano no busque ver milagros como el receptor de las pinturas o esculturas, pero sí tiene como objetivo verse representado o ver encarnados los vicios y virtudes de su propia sociedad.

Poco a poco, según avance el siglo y con ello la influencia renacentista italiana, irá imponiéndose la uniformización y centralización, el orden y una mayor especificidad disciplinar: el abandono de ese llamado *confusionismo* decorativista de las primeras fases hacia estrategias de presentación del discurso narrado basados en la claridad y la sencillez. También podemos establecer aquí una analogía teatral, puesto que irá produciéndose una división estructural, mayor definición genérica, aunque como decimos, esto ocurrirá bien entrado el siglo y sin afectar demasiado a nuestra generación de autores. En su teatro, ha querido verse poca madurez, acusándoles de fragmentarismo o de confusión de géneros. Pero, en nuestra opinión, estas características se encuentran en perfecta sintonía con el arte de la época: la producción depende de la estética buscada y del propósito artístico. Si no hay unidad, no es por falta de madurez, sino porque las circunstancias demandan fragmentarismo, proliferación de figuras. Más que nunca, el teatro busca comunicación, adaptación, no plantea propuestas para deleite del propio autor o expresión propia de ideas o sentimientos sino que éstas surgen de las necesidades de su público y, sobre todo, de sus promotores. La diversidad de formas tiene que ver con la diversidad de situaciones, de lugares, de objetivos. La independencia del autor y, por tanto, la simplificación genérica, llegarán de la mano con posterioridad y, aun así, el teatro se producirá siguiendo el gusto de un público variado y diverso, hecho que condicionará también los géneros y las formas de actuar.

Paulatinamente, según crezca la importancia de la ideología contrarreformista, las ceremonias religiosas se reglamentan con minuciosidad, planteando una obra de arte total, en la cual la pintura juega un papel decisivo. Nos preguntamos si pasa lo mismo con el teatro y si

en un contexto festivo esa pintura viva es un agente activo y determinante. Los actores han de cumplir su función a la perfección para no estropear el conjunto. La retórica, la estética, el vestuario, la armonía del movimiento según el estatus social del personaje serán fundamentales para mantener la continuidad del espectáculo. La representación tiene que incluir al público, mover, entretener, enseñar... Es quizás el arte más completo o capaz de comunicar porque tiene la capacidad de aglutinarlas todas, y su principal activo es el actor.

Terminamos esta sección con una cuestión inevitable: ¿qué influye antes y en mayor medida? ¿La pintura y arquitectura sobre el teatro o la fiesta palaciega sobre el concepto de arte integrador que venimos explicando?<sup>171</sup>

### **2.3.2.2. La gestualidad religiosa: representaciones del rito, la devoción y la piedad**

El gesto de la oración, el del silencio y el de la admonición por medio del dedo índice ilustran el impresionante papel que corresponde a la mano durante esta época. Gerhart B. Ladner<sup>172</sup> ha estudiado muy bien el gesto de la oración en la liturgia. Las manos juntas no se cuentan entre las imágenes universales, sino como señal de sometimiento: el prisionero, el vasallo... La oración se expresa en la liturgia cristiana mediante el gesto del orante, los brazos abiertos que intervienen en cinco ocasiones en la celebración de la misa católica. Fue desplazado parcialmente en tiempo del Papa Gregorio IX (s. XIII) por la oración *manibus junctis*, cuyo éxito se debió al parecer a la presión franciscana y a la analogía con la *recommandatio* feudal.<sup>173</sup> El *ordo missae* franciscano buscaba la dignidad, el recogimiento y la concentración llegado el momento capital del oficio divino: la elevación de la hostia. De igual manera pone el vasallo sus manos en las de su señor, como un cautivo —dice Chastel—, a fin de recibir la atribución que espera. La *unctio manuum*, si bien tardía, constituye una de las cimas del código medieval y ha ido evolucionando según lo hacía su sentido.

También son muy importantes otros gestos litúrgicos, ya que serán muy empleados en las obras pictóricas y escultóricas de temática religiosa. Igualmente lo serán en el teatro, aunque el sobrado conocimiento de fieles y actores hace innecesario que se concrete en las

<sup>171</sup>Para una aproximación al arte como fuente del teatro, *vid.* Alicia Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*. Valencia, Universidad de Valencia, 2007.

<sup>172</sup> «The Gestures of Prayer in Papal iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries», en Sesto Prete (ed.), *Didascaliae: Studies in Honour of Anselm M. Albareda*, Nueva York, Bernard M. Rosenthal, 1961, pp. 247-275.

<sup>173</sup> André Chastel, *op. cit.*, pp. 35-36.



acotaciones. Los gestos simples como la señal de la cruz, besar los iconos, besar el evangelio como símbolo de veneración, besar la mano derecha del sacerdote al término de la celebración, comulgar, encender velas. Mientras que las posiciones del cuerpo serán las de estar de pie, de rodillas —desde la Edad Media la posición más común para rezar— y cabeza inclinada como manifestación de piedad y servidumbre ante Dios.<sup>174</sup>

Vemos, pues, que las manos —junto a la postura del cuerpo— tienen una gran significación según su posición y secuencia de movimientos. Pero hay otros gestos fuera de la liturgia que, no obstante, también utilizan las manos o simplemente los dedos. Concretamente algunos ligados al dedo índice tienen una gran capacidad de significación. Unas veces hace participar al cuerpo entero en una actitud determinada; otras se constriñe a la palma y al dedo.<sup>175</sup> Un gesto de funcionamiento simbólico bien atestiguado es el gesto del silencio, *signum harpocraticum*, que tiene implicaciones humanas y religiosas enormes y diversas. Hay pinturas en las que el gesto llena toda la composición reclamando el silencio del sujeto representado que hace el signo o del espectador. En el primer caso, podría remontarse a la imaginería gnóstica: cerrar la boca, por la cual entra el diablo; el segundo está asociado a Egipto y a la esfinge. Para Chastel, en ciertos casos puede ser un signo asociado al dios de la elocuencia, encuentro paradójico que posee un valor emblemático: elogio del discurso pero también del secreto. Recordemos que muchos tratados de pedagogía monástica prescriben el mantenimiento de la boca cerrada y sujeción de las palabras.

También encontramos el gesto de la admonición, del cual, según Chastel, se ha hecho mucho uso tanto en pintura como en teatro, y aparece más en el ámbito de la representación que en el de la realidad. Ese dedo índice que señala (o indigitación) puede significar que nos adviertan sobre lo que sucede en la escena o que nos inviten a mirar. En muchas ocasiones, el admonitor señala un objeto mientras mira al espectador para precisar todavía más el objeto de interés. Pero es tal el valor del gesto que es posible reducirlo a la mano sola y al dedo que señala, interpellando a las figuras con su mirada y creando una línea de fuerza importante. Es uno de los medios por los que la pintura consigue suplir a la palabra.

---

<sup>174</sup> Cf. Felicia Dumas, «El gesto litúrgico: un análisis semiológico», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 12, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa; Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, pp. 237-260.

<sup>175</sup> Chastel, op. cit., p. 37.

Leonardo da Vinci desarrolla la teoría de los *moti*: “El buen pintor tiene esencialmente que representar dos cosas: el personaje y el contenido de su pensamiento [...] Se logra con la ayuda de los gestos y movimientos de los miembros.”<sup>176</sup> Esto obligará al artista a la observación del espectáculo cotidiano de la vida: discusiones, luchas, galanteos, sufrimientos... Solo así se consigue representar un ser y no una condición. Nosotros creemos que el autor teatral funcionará así en cierta medida, pues comienza representando condiciones —mediante los personajes altamente tipificados— para terminar subiendo a las tablas personas, seres gozosos, apáticos o angustiados de gran complejidad.

Volviendo a la pintura, Vasari también participa de los nuevos aires de la modernidad y, en 1550, condena la ridícula pobreza del arte bizantino y exalta en los fundadores de la *maniera moderna* la función del gesto y la técnica de la mirada, de donde procede una maravillosa diversidad de emociones (*affetti*) que están a disposición del pintor. Es la época de la mirada y del gesto, sobre todo, el de los manos. Es interesante porque, al insistir en la repetición de esos gestos en el Renacimiento y posteriormente, han llegado hasta nosotros. Los actores renacentistas han codificado ciertos gestos para expresar estos afectos, estas emociones, que después han llegado al actor moderno. Los gestos, esos sí, pueden utilizarse de muchas maneras, con o sin dimensión psicológica, hieráticos o expresivos.

Lo cierto es que la búsqueda del “gesto expresivo” se encuentra en la teoría de los *moti*, los movimientos del cuerpo aptos para comunicar los del alma por medio de una doble información que es para Leonardo la finalidad misma de la pintura.<sup>177</sup>

Por ejemplo, el signo de admonición puede representar algo insólito y se acentuará con el primer manierismo. Para Leonardo era tan importante este gesto y estaba tan cargado de significados, que pasa a ser una especie de gesto puro que exige atención ante el misterio. ¿Encontraremos algo así en el teatro por parte de alguno de los autores? En algunos casos tendrá sentido didáctico, como de dar una lección. Por ejemplo, un ángel con el dedo levantado es un estereotipo de la Anunciación en el cual se utiliza mucho este signo. ¿Habría

---

<sup>176</sup> La teoría puede resumirse en la atención a los movimientos del cuerpo para la correcta expresión de los llamados por León Battista Alberti *afectos del alma* o, en palabras de Leonardo, *il concetto della mente*, en referencia a la personalidad que lleva a cabo el movimiento, haciendo verosímil la figura o escena. Cf. Javier Díez Álvarez, «Entre el arte y el relato», en Beatriz López Romero y Josefa Gómez García (coords.), *El cuento como instrumento para el desarrollo de la creatividad artística*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006, pp. 12-14.

<sup>177</sup> Chastel, *op. cit.*, p. 55

estereotipos de ciertos motivos de obras literarias o teatrales? Seguramente, el Ángel de las primeras églogas se dirija a los pastores y a la Virgen en la Anunciación utilizando este signo. Se trataría de un estereotipo que permitiría identificar rápidamente el significado de lo que se estaba viendo...

Así las cosas, puede inferirse que cuando en el teatro haya menos estereotipos, los autores necesitarán dar más explicaciones por medio de acotaciones explícitas, cambio de nombres o creación de subgéneros para explicar con el mismo título lo que se va a presenciar porque es novedoso, porque no es un estereotipo, porque no es una imagen típica: “Farsa o quasi comedia...”, “Tragicomedia...”, “Auto pastoril en Portugués.” En nuestra opinión, la diversidad de la nomenclatura genérica no significa la confusión que se ha pretendido quinientos años después, sino la producción continua de novedades unida a la necesidad de descripción y/o justificación de los autores a sus mecenas y productores de sus obras. Con cada novedad se introducen términos nuevos —casi imposibles algunas veces y confusos para nosotros—, pero es la única forma que tendrán Lucas Fernández o Gil Vicente para mostrar sus innovaciones respecto a la temática, el tono y, cómo no, la actuación... Siempre usando, suponemos, códigos gestuales y culturales entendibles y asumibles por el espectador de la época. ¿Pero qué incidencia tendrá esto en las acotaciones? Veremos si se puede averiguar algo a través del estudio de los autos. Por ejemplo, si una acotación señala que viene una Alcahueta, es que actuará como tal, sin introducir variaciones; tal vez si dice que viene una Alcahueta *con cara de buena* esto signifique que no es *lo normal* y que, por tanto, el actor presentará al personaje de una forma distinta. Quizás cuantas más acotaciones, más codificación gestual novedosa... Más libre del corsé y de la etiqueta.

Dice Chastel que “la pintura será, pues, descrita con preferencia como discurso mudo, como poesía muerta.”<sup>178</sup> ¿El teatro podría ser entonces poesía viva? ¿Pintura hablante, elocuente? Creemos que sí. De ahí la importancia de las palabras, aunque siempre acompañadas por los gestos que las matizan y dotan de una mayor fuerza.

Por otra parte, las fuentes de la época dicen que el espacio en el arte es atravesado por la perspectiva, que es, sin embargo, una invención o ilusión. Creemos que lo mismo puede decirse de la perspectiva en el teatro en lo referente a la escenografía y disposición de los personajes en el escenario para dar sensación de profundidad, de lejanía; y también como cambio en la construcción de las obras, pues puede plantearse un tema desde la perspectiva

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 65.

de un personaje, aunque en el fondo solo sea una ilusión, ya que al final sólo importan las verdades absolutas. Las lecciones. Quizás algunos dramas puedan leerse así: una problemática o tema universal presentado desde un punto de vista individual. La perspectiva del personaje bien caracterizado puede funcionar como el retrato de un hombre, mientras que el resto de personajes y circunstancias serían los accesorios o *fondo* del retrato. Estos ayudan a darle color al verdadero protagonista y a entender mejor su perspectiva; crean un juego de tensiones, espacios y signos para enaltecerlo y ayudarnos a entender mejor la lección que este intenta transmitir. Veremos si esta lectura que aquí aventuramos toma cuerpo en el espacio dedicado a su análisis.

El *signum harpocraticum* (o llamada al silencio llevando la mano o dedo a los labios) tiene una poderosa motivación religiosa. Hay que contener las palabras. La divinidad —en pintura, escultura— se calla para hablar al corazón; si el fiel no guarda silencio, no percibe la lección interior que reemplaza al discurso. Además, la Antigüedad presenta a los autores sagrados ante su escritorio con las manos en la palma de la mano, meditando. También puede significar protección contra el maligno mientras se reza. Por ello tal vez se susurre, para no abrir mucho la boca o solo con un murmullo interior. A veces se representa así para llamar al orden frente a situaciones de alboroto: es una admonición. Para los neoplatónicos antiguos y modernos las efigies situadas delante de los templos eran también un símbolo de rechazo dirigida al vulgo.<sup>179</sup> Nosotros hemos de buscar estos momentos en las obras, momentos en los que quepan estas consideraciones. En un siglo de agitada palabrería, se identifica al sabio con la figura del hombre callado, así que no es sorprendente que se impongan signos que llamen al orden y a la seriedad interior. ¿Encontraremos en el teatro sabios, filósofos, hombres prudentes que piensen mucho y hablen poco? Sabemos que el teatro renacentista está lleno de personajes charlatanes, de cuya imprudencia e imparable verborrea se deriva su inconsciencia y/o maldad. Estamos aventurándonos a pensar en las figuras de Demonios en algunas comedias, Alcahuetas, Judíos casamenteros, etc. Si la tratadística monacal aconseja hablar sin gesticular y despacio, es de suponer que se cuestione a aquel que actúe de modo contrario.

En algunas manifestaciones artísticas del XVI vemos cómo se impone el silencio al arte del discurso, que no podría sino perturbar la aparición de las formas luminosas en el

---

<sup>179</sup> Chastel, *op. cit.*, p. 67 y p. 75.

mundo. Se reivindica el arte silencioso del pintor.<sup>180</sup> Sin embargo, con el teatro es distinto: el Renacimiento requiere de palabras para mejorar la comunicación de lo que se representa. Palabras y gestos pero reglados para diferenciarse del arte gestual del mimo o juglar cuyos movimientos descompuestos y su habla atarantada no sirven para lo mismo. La mesura aquí es fundamental: se utilizan palabras y gestos pero estos han de ser prudentes en aras del respeto a los cánones culturales, pero también elocuentes en aras de la efectividad comunicativa del actor.

### **2.3.2.3. El gesto cortesano *versus* el gesto vulgar**

Las pautas de conducta en la Corte están basadas en el sosiego, la mesura, la cordura, el buen gesto, la gracia, la disposición y —de forma creciente según avanza el Renacimiento— la discreción. Todas pueden resumirse en el perfecto control de las pasiones y apetitos, y suponen la propagación del modelo monacal entre los laicos. En el soberano, además, deben ir ligados a la prudencia para regir el Estado correctamente, mientras el caballero ha de alejarse del vicio y estar siempre a punto para el desarrollo de su actividad guerrera. Moderación en todo y huida del exceso. Este mismo patrón, vuelto del revés, nos dará el código estético y conductual propio de la gente ordinaria y vulgar. Cada norma cortesana tendrá un reverso oscuro y mezquino conectado a los estamentos inferiores.

Junto al enaltecimiento de la actividad guerrera y el continuo ejercicio de las habilidades tradicionales de las armas y juegos, también se aconseja durante el Renacimiento la práctica de la armonía gestual, vocal y de movimientos. Una postura erguida al andar conseguía mostrar una figura bien proporcionada mientras que el cuerpo contorsionado era considerado propio de las bestias y gentes marginales. En lo referente a la voz, se aconsejaba no reír (sólo sonreír), mantener siempre el mismo tono y timbre, huyendo de los ruidos provocados por el caos y el desorden.

Antonio Álvarez-Ossório refleja la importancia de la gestualidad y la prudencia en el ámbito de la jerarquía cortesana y la prudencia:

El lenguaje gestual constituía el fundamento del modo de vida cortesana, expresando la jerarquía del honor y del favor. Las fórmulas de cortesía reflejaban la cotización del áulico en la jerarquía de palacio. Los gestos eran señales del ánimo y de la voluntad del superior y del inferior. La prudencia se asociaba con la capacidad de comprender

---

<sup>180</sup> *Ibidem.*, pp. 84-86.

y actuar de acuerdo con los mensajes de esa comunicación no verbal. Como afirmaba Antonio de Guevara en su *Libro llamado Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (Valladolid, 1539) “el hombre cuerdo y curioso mas entiende por señas que no el simple por palabras.”<sup>181</sup>

La introducción de las costumbres flamencas y borgoñonas en los reinos españoles comenzó durante el primer viaje español del duque de Borgoña Felipe el Hermoso en 1502 y 1503. Durante el segundo viaje de Felipe y Juana en 1506 pareció que iba a imponerse el modelo borgoñón de corte en Castilla, pero la muerte de Felipe provocó la marcha del séquito flamenco y el retorno de Fernando “el Católico”. Olivier de la Marche recogió los rasgos de ese mundo a través de los tratados sobre el arte de justar y el ceremonial palatino en su obra *El caballero determinado* (1483). Junto al ideal caballeresco de Borgoña, cabe señalar la relevancia de un modelo de caballero letrado, gestado durante el siglo XV en personajes como Alfonso de Palencia y el Marqués de Santillana.<sup>182</sup> Además, durante los años de la regencia de Fernando el Católico floreció en Castilla el género de los libros de caballería,<sup>183</sup> y hubo autores estrechamente vinculados a la corte de los Reyes Católicos. El *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo propone un tratado de comportamiento cortesano basado en la discreción, en el que el caballero discreto es aquel capaz de ocultar y encubrir. De hecho, en el libro cuarto del Amadís se planteaba la discreción como un arte de previsión y se la equiparaba con la crianza. Lo mismo sucede con el arte de la conversación, también presentes en la obra.<sup>184</sup> Toda una fuente de inspiración para una nobleza en busca de modelos que los coloquen en posición de superioridad frente al común de los mortales; toda una fuente de inspiración para los autores y actores teatrales en la empresa de llevar a la escena a estos modelos y, de nuevo, a sus contrarios.

En los reinos peninsulares, el didactismo de los libros de caballería se constata en obras como *Don Claribarte* (1519), escrita por Gonzalo Fernández de Oviedo, en la que se

---

<sup>181</sup> «Introducción», en José Martínez Millán, *La corte de Carlos V*, Vol. 3, tomo IV, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V 2000, pp. 7-42, p. 13.

<sup>182</sup> Tanto sus vidas como sus obras contribuyeron a esta fijación cultural. En el caso de Alfonso de Palencia es, sin duda, el más relevante en este sentido el *Tratado de la perfección del triunfo militar* (1459); mientras que la doble vertiente lírica y prosística del Marqués de Santillana es todavía más deslumbrante.

<sup>183</sup> Destacan: *Amadís de Gaula* (1508), *Las Sergas de Esplandián* (1510) escritas por Garci Rodríguez de Montalvo; *Lisuarte de Grecia* (1514), *Amadís de Grecia* (1530) y *Don Florisel de Niquea* (1532- 1535); *Palmerín de Oliva* (1511); *Primaleón* (1512), *Platir* (1526), y *Palmerín de Inglaterra* (1547).

<sup>184</sup> Cf. Antonio Álvarez-Ossorio Alvariano, *op. cit.*, p. 23.

aprecia la transformación de los ideales de la nobleza española durante la vida de Carlos V. Así, a los ideales caballerescos borgoñones y castellanos imperantes en la Corte del emperador, hay que sumar la influencia de la nueva cortesanía proveniente de la presencia de destacadas figuras de las cortes italianas. Ciertamente, la influencia italiana sobre la nobleza hispana no era nueva, pues desde mediados del siglo XV la inclusión de los reinos de Sicilia y de Cerdeña en la Corona de Aragón incrementó los intercambios culturales gracias al esplendor humanista de la corte napolitana de Alfonso V, el Magnánimo.

La principal obra didáctica del período es *El Cortesano* (1528), de Baltasar de Castiglione (1478-1529). Un tratado en forma dialogada sobre la manera de comportarse en la Corte, presentada como lugar idealizado y regulador de las normas de conducta. Es importante toda obra o tratado que ayude a interiorizar los rituales cortesanos, que no difieren mucho de los de las órdenes monásticas. Castiglione propuso un modelo de sociabilidad nobiliaria, que tuvo una extraordinaria difusión en toda Europa durante el siglo XV. En la Corte del emperador coincidió con Antonio de Guevara, quien elaboró un modelo de cortesano radicalmente distinto al de Castiglione. En el arquetipo de Castiglione confluía el buen linaje, el ingenio, la templanza, la bondad virtuosa, la destreza en el manejo de armas y caballos, el conocimiento de las letras —en especial de la poesía, la oratoria y la historia—, la iniciación a la pintura y a la música, la soltura en la danza, la fluidez y amenidad en la conversación, el servicio honesto al príncipe, la dedicación galante a la dama perfecta y la educación del príncipe en la virtud, conjugando todas estas partes bajo el signo de la “*regula universalissima* de la *grazia* y recurriendo al obrar y al hablar a una *sprezzatura* que evitase los peligros de la *affettazione*.”<sup>185</sup> Al partir de premisas de perfección ideal, el tratado articulaba un sugerente discurso de legitimación de la metamorfosis de la nobleza de *belatores* a cortesanos, con un cambio paralelo de las ocupaciones primordiales dentro de una continuidad en el monopolio de la posición privilegiada.

Por otra parte, los dos tratados incluidos en el *Libro llamado aviso de privados, y doctrina de cortesanos* (1539) y el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) de Antonio de Guevara, recogían el arte del galanteo, considerado uno de los saberes básicos y ocupación ineludible del cortesano. Al comenzar a servir a una dama se entraba en una *religión muy estrecha* y debían observarse rigurosos preceptos. En la *Doctrina de cortesanos* (1537), Guevara enumera algunas de las obligaciones del galán con respecto a su dama, entre las cuales se encontraban:

---

<sup>185</sup> Antonio Álvarez-Ossorio Alvariano, *op. cit.*, p. 28.

guardar secreto de sus conversaciones; acompañarla en sus paseos; comprar los artículos hacia los que la dama mostrase afición; escoltarla con antorchas si regresaban de noche; prodigar los regalos si caía la dama enferma; vengar cualquier injuria dirigida contra ella y firmar los carteles de los torneos para combatir en su honor.<sup>186</sup>

Además de este tipo de obras doctrinales, también la producción literaria será fundamental a la hora de ofrecer la gestualidad necesaria para la puesta en escena del amor en el sentido cortesano. Hablamos, claro está, del *Cancionero* —fuente de normas de sociabilidad cortesana o reflejo de las mismas—, que proporcionará toda esa retórica de la seducción que necesita el representante para construir su personaje. No es baladí que se trate del tema favorito de los autores renacentistas, pues —como señala Josep Lluís Sirera—, autores como Juan del Encina encuentran en este tipo de poesía “un tema, el del amor entendido como un proceso de conquista, que la propia poesía de cancionero se había encargado de teatralizar mediante diálogos y poesías de fuerte contenido dramático.”<sup>187</sup>

Pero no serán el Cancionero o las novelas de caballería los únicos géneros literarios que ilustran el comportamiento recto del cortesano y el erróneo, sobre todo, a los autores y representantes en demanda de modelos de representación. Como decíamos, se buscan los gestos cortesanos, sí, pero también sus contrarios para la construcción de los personajes de baja condición socio-cultural. Para ellos, podrá acudir a la utilización de gestos antagónicos a los de los caballeros y damas, obviamente, pero también a los que proporcionan obras como *La comedia de Calisto y Melibea* o *La Celestina* (Toledo, 1500) de Fernando de Rojas.<sup>188</sup> Su rica construcción de los personajes de la Alcahueta, las Prostitutas, los Criados y los Caballeros de comportamiento desviado y excesivo, constituyen un material muy valioso para futuras recreaciones en la farsa o la comedia. Además, las diferencias en los textos hallados pueden constituir también indicios sobre la variación en la construcción de los personajes tras enfrentar la obra al público o lector. Cuando nos adentremos en el análisis de los personajes

---

<sup>186</sup> *Ibidem*, pp. 29 y ss.

<sup>187</sup> Josep Lluís Sirera Turó, «Actor seductor: Técnicas de seducción en el teatro peninsular», en Elena Real Ramos (ed.), *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, Valencia, Servei de publicacions de la Universitat de València, 1995, p. 324.

<sup>188</sup> Somos conscientes de que hay que poner un interrogante en la autoría, fecha y lugar de composición, puesto que se trata de uno de los textos más complejos en cuanto a su génesis y presenta numerosas dudas y aspectos sin resolver respecto a casi todo (género, antecedentes, transmisión, etc.) Véase la edición crítica de José Luis Canet (Valencia, Universitat de València, 2001, pp. 9-148), donde aparece una abundante bibliografía para profundizar en su problemática y estado de la cuestión.



coincidentes con esta comedia humanística, veremos si procede la identificación con los presentados por Fernando de Rojas.

Además del galanteo y las cuestiones amorosas, el cortesano debía ser docto en el arte de la disimulación, que ya desde los clásicos se basaba en el dominio de sus pasiones y en refrenar la ira. El arquetipo de caballero letrado, planteado por algunos autores en el siglo XV, enfatizó este componente en los rasgos de una nueva caballería, que encontraba su eco en las fastuosas cortes italianas, como la de Alfonso el Magnánimo y sus herederos napolitanos. Así, durante los lustros iniciales del siglo XVI aparecieron los primeros tratados que definieron el arquetipo del cortesano. Las cortes de Italia asumieron un papel destacado en la configuración doctrinal de una nueva ciencia de la cortesanía, que enseñase los preceptos y reglas *de supervivencia* que debían seguir los nobles en palacio.

Por otro lado, no puede obviarse que en la corte de Carlos V —crisol de costumbres europeas— tuvo lugar la transformación de los valores nobiliarios desde el ideal caballeresco hasta la difusión del nuevo arquetipo del cortesano, que incorporaba numerosos rasgos del caballero pero también presentaba códigos de conducta alternativos. En cierto sentido, la obra de Guevara supone la culminación de los escritos castellanos sobre el desengaño de la vida de palacio y la cordura del caballero, que llegaron a su apogeo en las cortes de Juan II y de Enrique IV. Guevara combina los preceptos de la cortesía y los imperativos de la vida en la corte con algunas nociones de la filosofía moral cristiana. Ante todo, considera que uno de los empeños consustanciales al cortesano consiste en refrenar la ira, definiéndola como la negación de la cortesía. El noble en palacio debe caracterizarse por su templanza y dominio de su persona, por ello Guevara aconseja en sus epístolas mansedumbre a los señores para ser amados y evitar pleitos por injurias. Sufrimiento en silencio y disimulo son la clave del éxito social. El concepto de la *disimulación* adquiere un sentido de tolerancia prudente y de encubrir las alteraciones del ánimo en un espacio social en el que la opinión puede dar y quitar el honor y la reputación. El cortesano debe ser sufrido y cuerdo, ya que para prevalecer en el escenario de la corte es más seguro sufrir injurias que hacerlas; la ira es considerada un breve momento de locura, que enciende la sangre y altera al corazón. Según Guevara, pues, la Corte es un *Theatroum*. El imperio de las apariencias exige, metafóricamente, ponerse una máscara que encubra las alteraciones del ánimo, además de representar unos diferentes personajes de acuerdo con las circunstancias cambiantes.

Aunque todo esto es aplicable a la totalidad de las cortes europeas, es cierto que las de Castilla y Portugal presentarán diferencias con el resto por sus propias circunstancias socio-políticas. Por ello, Joaquim Barradas de Carvalho afirma que “os Descobrimentos são o fato essencial do Renascimento; [...] E Portugal não pode ser compreendido no que tem de específico sem os Descobrimentos.”<sup>189</sup> Al igual que en España, los descubrimientos no inspiran una vuelta a la Antigüedad como sí ocurre en Italia, sino a las ideas medievales de *patria* y *religião*, en las cuales la realeza tiene un papel esencial. Se asiste de este modo a la vuelta al imaginario medieval, si bien es cierto que se destruyen también grandes certezas. Un mundo más grande y desconocido puede resultar aterrador y, por tanto, las naciones responsables de este engrandecimiento son también responsables de la salvaguarda de la Fe. Tensiones propias de la época entre las novedades y las incertidumbres que estas generan, que llevarán a experimentar en literatura y teatro para expresar esta compleja maraña ideológica y, sobre todo, cultural. Así, estas dos cortes, observarán los cambios inevitables producto de las corrientes europeas del Renacimiento pero también se aferrarán a las costumbres rígidas de otras épocas. Georges Vigarello señala que “la vida de la corte domesticó a una casta cuyo ideal de violencia física tenía sus propios esquemas gestuales. Y lo hizo con sobriedad, estableciendo ciertos comportamientos y actitudes del cuerpo.”<sup>190</sup> El cambio de sensibilidad se introduce paulatinamente y ya no toma como referencia al clero de una forma tan clara sino que se basa en los principios de moderación y reserva. La cultura renacentista regulará también el comportamiento del noble, incluso a nivel corporal, dando paso al concepto de urbanidad. De ahí a las obras de Erasmo o Castiglione. Como dice Vigarello, se hacen exhortaciones morales pero acompañadas de descripciones minuciosas, pues la apariencia externa refleja una actitud interna moralizada. Así se entiende el gran interés por la actitud corporal y su rectitud —o verticalidad—, denotando su carencia de hipocresía, orgullo, pereza, etc. Ello significa que la apariencia y actitudes son el reflejo del espíritu de la persona, y por lo tanto, deben cuidarse desde la niñez. Además, se busca proporción y decoro, como en el arte, de manera que estar proporcionado y tener una figura armónica tiene también una connotación abstracta. Esto tendrá sus efectos sobre las posturas

---

<sup>189</sup> *O Renascimento português (em busca de sua especificidade)*, Lisboa, Instituto Nacional-Casa da Moeda, 1980, p. 13.

<sup>190</sup> Georges Vigarello, «El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana», en Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (eds.), *Fragments para una historia del cuerpo humano*, vol. 2, Madrid, Taurus, 1991, p. 151.

recomendadas y ejercicios para la modelación del cuerpo, pero también sobre la indumentaria, que experimentará una notable evolución a lo largo del siglo.<sup>191</sup>

No obstante, como ya comentábamos en el caso del arte y ciertos aspectos teatrales, también el gesto sufrirá cambios debido a las novedades renacentistas, y poco a poco ese hieratismo irá dando paso a una mayor expresividad y la apostura escueta dejará paso al ademán gentil y *gracioso*.<sup>192</sup> Se permitirá la sonrisa más amplia aunque siempre discreta y alejada del ruido y la gesticulación exagerada. El concepto de *gracia* es fundamental, pues recién aparecida en el siglo XVI contiene las ideas de nobleza y equilibrio, y la aristocracia deseará por encima de todo alcanzar esa perfección, esa armonía sin que se note el esfuerzo, siendo opuesta a la noción de afectación. Y así dice Castiglione:

Después de haber pensado muchas veces de dónde puede venir esa gracia, si dejamos a un lado a aquellos que la poseen por favor del cielo, he encontrado una regla muy general que a mi parecer, más que ninguna otra cosa, se debe aplicar en todas las cosas humanas que se dicen o hacen, y consiste en huir, en la medida de lo posible, como huimos de un escollo traicionero y peligroso, de la afectación.<sup>193</sup>

De esta manera, ese cambio de sensibilidad se aprecia también a otros niveles, y se procurará que la aristocracia sea perfecta y *graciosa* en todas sus facetas; de ahí que los tratados incluyan desde la conveniencia de ejercitar el cuerpo mediante la esgrima, la equitación y la danza, hasta la adquisición de habilidades musicales. Su educación debe reflejar esa *gracia* natural —que paradójicamente tales tratados dicen cómo adquirir—, reflejo de la casta a la que pertenecen en las actitudes y aptitudes de la nobleza. Por ejemplo, en el tránsito del siglo XV al XVI, los retratos encomiásticos de los reyes y nobles incluyen habilidades musicales: tocar la viola, la guitarra o cantar son actividades recomendadas tras otras más activas como la milicia y la caza. Como recuerda Isabel Beceiro, hay grandes señores que cuentan entre sus oficiales de sus Casas como verdaderos virtuosos de estos

---

<sup>191</sup> Cf. Georges Vigarello, *op. cit.*, pp. 151-155.

<sup>192</sup> Cf. Isabel Beceiro Pita, «La educación: un derecho y un deber del cortesano», en José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.), *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales*, (Nájera, 1999), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp.193.

<sup>193</sup> *El Cortesano*, *ed. cit.*, p. 63.

instrumentos. Organistas, ministriles, tañedores de vihuela y cantores de capilla se encuentran documentados como servidores del segundo Duque de Alba entre 1482-1495.<sup>194</sup>

Aunque no sabemos hasta qué punto se les instruía a los jóvenes en estas artes, es cierto que su presencia nos anima a pensar en su participación en los espectáculos para lucir dichas aptitudes, pero también como símbolo del gusto por este tipo de arte en la Corte. La canción, la música y la danza —siempre consideradas como *ars* reguladas y susceptibles de un aprendizaje— se incorporan a las vidas cotidianas de los cortesanos.

Los numerosos *espejos de príncipes* y tratados para aprender toda suerte de juegos y deportes adecuados al *status* del cortesano son también las claves para representar bien el papel dentro de la corte y del escenario. Un noble que represente a un caballero en una pieza no hará sino mostrar aquello que hace cotidianamente; un representante de otra categoría social será capaz de imitar estos talentos en la medida en que los aprenda a través de los tratados o la observación directa. En todo caso, implica que una habilidad solo podrá ponerse en escena en caso de que el autor tenga a su disposición representantes que la posean y, por tanto, un proceso creativo basado en las circunstancias de representación y disponibilidad de personal. Veremos hasta qué punto sucede en el teatro áulico de los albores renacentistas.

## **2.4. La elocuencia renacentista: materiales para la representación procedentes de los *studia humanitatis***

### **2.4.1. La importancia del *buen hablar***

La retórica y gramática comenzaron en la Antigüedad como partes de un mismo y sencillo programa educativo, aunque los gramáticos empezaban con los menos avanzados y los retóricos con los más doctos y el límite entre ambas disciplinas no estaba tan claro. El Humanismo entendió la importancia de hablar correctamente y con propiedad en latín y posteriormente en cualquier otra lengua, por ello proliferaron las obras sobre gramática que trataban de reconstruir la gramática latina de Guarino Genovese (*Regulae grammaticales*), y Lorenzo Valla (*Elegantiae linguae Latinae*), durante mediados del siglo XV y continuaron en el XVI. Esta última no es una gramática latina propiamente dicha sino que trata de una adecuada elección y uso de palabras individuales.<sup>195</sup> Algunos autores españoles y portugueses también tienen obras relevantes, producto de la necesidad de aprender latín perfectamente u

<sup>194</sup> Cf. Isabel Beceiro Pita, *op. cit.*, p. 195.

<sup>195</sup> Keith Percival, «La gramática y la retórica en el Renacimiento», en Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 369-372.

otras lenguas, apoyándose en autores antiguos para formular sus reglas. Es interesante porque sucede lo mismo con el léxico: también citan a los antiguos para explicar el origen de las palabras y así su traducción. Pero Lorenzo Valla fue bastante crítico y no dudó en apoyar o criticar todos los usos de las palabras, resultando de sumo interés esta revisión de la Antigüedad *con perspectiva* o desde un punto de vista pericial. Como señala Keith Percival, Valla extrajo una consecuencia muy importante aplicando sus estrictos principios lingüísticos a diversas áreas: era consciente de las implicaciones filosóficas de sus enfoques, ya que demuestra en su *Dialecticae disputationes* (1439) que es imposible filosofar sin una clara comprensión del lenguaje. La filología podía aprovecharse para propósitos más elevados, como se demostró en las centurias siguientes,<sup>196</sup> hecho que concuerda con la de la importancia que los eruditos de la época le confieren a la precisión del lenguaje, a su adecuación, así como la dependencia que otras artes tienen del mismo. Así, se desarrollará un lenguaje artístico, aplicable a las prácticas escénicas a través de la analogía con el arte, la escultura o la arquitectura que venimos defendiendo. Por otra parte, de esta consideración se infiere que aquel que aprenda a hablar y a escribir correctamente logrará una buena comunicación en cualquier área y por tanto tendrá más opciones de triunfo. De hecho, la obra de Nebrija sobre la pronunciación demuestra la importancia de saber hablar y leer correctamente el latín: originó la llamada pronunciación erasmista del Latín.<sup>197</sup> Por otra parte, el hecho de que la vuelta del viaje de Nebrija se considere uno de los hitos de inicio del Renacimiento en la Península dice mucho sobre la relevancia no sólo de su *Gramática* (1492), sino de la importancia de la disciplinas comunicativas.<sup>198</sup>

A lo largo del Renacimiento, continuaron usándose las obras medievales de gramática y, sobre todo en el norte de Europa durante el siglo XVI, se hicieron varios intentos de

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 376. Véase este artículo para más información sobre posteriores obras influyentes a lo largo del siglo XVI, como las del flamenco Jan Despauter o el portugués Manuel Alvares, pp. 379 y siguientes.

<sup>197</sup> Cf. Keith Percival, *op. cit.*, pp. 378-379.

<sup>198</sup> Con su vuelta de Italia en 1473 y la publicación de las *Institutiones in latinam grammaticam* en Salamanca el año 1481, se renovaron los estudios de los clásicos. La relevancia de estos dos hitos la testimonia él mismo: “Fue aquella mi doctrina tan noble que aún por testimonio de los envidiosos y confesión de mis enemigos, todo aquesto se me otorga: yo fui el primero que habré tienda de la lengua latina y osé poner pendón para nuevos preceptos [...] y que ya casi de todo punto desarraigué de toda España los Doctrinales, los Pedros Elías y otros nombres aún más duros, como los Galteros, los Ebrardos, Pastranas y otros no sé qué apostizos y contrahechos gramáticos, no merecedores de ser nombrados. Y que si cerca de los hombres de nuestra nación alguna cosa se habla de latín, todo ello se ha de referir a mí.” (Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, 1495, citado por Ignacio Osorio Romero, *Floresta de gramática, poética y retórica (1521-1767)*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997 (1ª ed. 1980), pp. 26-27).

reformular la gramática de un modo más profundo que hasta entonces: las tentativas más interesantes son las de Julio César Escalígero, con *De causis lingua Latinae* (1540) y la del Brocense, en España, *Minerva sive de causis linguae Latinae* (1587).

Además del *buen hablar*, el Renacimiento también despierta la conciencia clara de las diferencias en el uso lingüístico por causas culturales. Hay dos extremos del espectro normativo: el superior, identificado con el habla de la corte, y el inferior, identificado con el villano y persona soez. En la Corte el lenguaje se utiliza para conseguir poder y mantenerlo, para conseguir una buena situación económica y social. Así se entiende la preocupación cortesana por el buen hablar y escribir y, por tanto, hay unanimidad en el manejo del lenguaje y la tendencia a su dignificación, gran voluntad de estilo acorde con el espíritu del Renacimiento. Esto es, un estilo que huye de la afectación y la abundancia formal, produciéndose así un acercamiento a la naturaleza; un cierto realismo. Junto a la pintura cada vez más natural, se busca un lenguaje también más natural, llaneza, sobriedad lingüística y espontaneidad expresiva, eso sí, siempre acompañada de la elegancia propia de los hombres discretos y buenos hablantes. Tendrá que saber expresarse, pues, todo autor que quiera prosperar en la Corte y, desde luego, sus personajes deberán guardar el decoro artístico. El castellano se descubre como una lengua de prestigio tanto en la Corte española como en la portuguesa y se acuñan estereotipados lenguajes marginales de uso literario: los sayagueses, andaluces ceceantes identificados con los gitanos, vizcaínos, negros bozales, moriscos..., sin contar con el hablar ridiculizado de los extranjeros, sobre todo el francés macarrónico.<sup>199</sup> De este modo, autores y actores debían acatar esta norma básica y escribir y recitar apropiadamente tanto estas hablas marginales como las de prestigio para conseguir el verismo necesario.

#### **2.4.2. La retórica o el arte de la persuasión: Cicerón, Quintiliano y Vives**

En lo concerniente al ámbito concreto de la retórica, dice así la crítica moderna:

La retórica ha sido definida o entendida como el arte de la persuasión, de la argumentación probable, del estilo de la prosa y la composición, o de la crítica literaria; y cada una de estas diferentes –si bien relacionadas– definiciones se ha incorporado a las anteriores en un distinto período o contexto. El arte de la composición se ha centrado a veces en el discurso, producido oralmente y escuchado

<sup>199</sup> Cf. Juan Antonio Grago Gracia, «La Lengua», en Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 607-624.

por un auditorio; otras, en la carta o el ensayo, escritos y leídos en silencio. Aparte de su propio significado intrínseco, la retórica ha mantenido cambiantes relaciones con otras materias y disciplinas, que significativamente han afectado al propio modo de entender la retórica: ésta se ha asociado a la gramática y a la lógica, a la poesía, a la ética y la política, por mencionar sólo algunas de sus conexiones más relevantes.<sup>200</sup>

Este arte de la persuasión es extraordinariamente compleja durante el Renacimiento y tiene múltiples aplicaciones en una gran variedad de disciplinas contemporáneas.<sup>201</sup> Además, su relación con la poesía y el teatro será fundamental para el estudio de la actuación. De hecho, el siglo XV añadió a la teoría de la retórica básica el *Orador* (46 a. C.) y el *De oratore* (55 a. C.), obras maduras de Cicerón, donde el maestro latino establece de forma dialogal las reglas de la oratoria. Nos resulta sumamente interesante para comprender qué ideas llegan sobre el orador y, de paso, el actor, al hablar sobre la comunicación emocional o *pathos*. Y aunque en un primer momento Cicerón deja ver que el actor ha de vivir las emociones que representa como si se tratase de la vida, posteriormente describe cómo la técnica de la voz y el gesto son de gran eficacia para transmitir dichas pasiones. Vale la pena comentar alguno de los fragmentos de *De Oratore*:

Pues no puede ocurrir que el oyente pueda sentir dolor, odio, envidia, que pueda temer algo, que pueda inducirse al llanto o a la piedad, sin que parezca que todos esos sentimientos, que el orador quiere hacer sentir al juez, estén grabados a fuego en el propio orador [...]

Y no es fácil conseguir que el juez, de acuerdo con tus pretensiones, sienta ira ante algo si tú mismo das la impresión de llevarlo con calma. Ni odiará a quien tú quieres que odie si antes no te ve a ti mismo abrasado por el odio. Y no se dejará

---

<sup>200</sup> Paul Oskar Kristeller, «La retórica en la cultura medieval y renacentista», en James J. Murphy (ed.), *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y práctica de la Retórica renacentista*, Madrid, Visor, 1999, p. 11.

<sup>201</sup> Cf. James J. Murphy, «Prefacio», en *La elocuencia en el Renacimiento*, op. cit., p. 7. Además, ha puesto sobre el tapete —en un artículo publicado en este mismo libro—, la focalización de los estudios sobre esta disciplina en los máximos representantes del ámbito italiano, pues afirma que, aun teniendo una función rectora en la historia de la retórica medieval y renacentista, hay también otras muchas obras y autores por estudiar. La importancia de la Retórica durante el Renacimiento se ve perfectamente reflejada en la multitud de nombres y trabajos despintados por la Historia nombrados en el estudio. Véase «Mil autores olvidados: panorama e importancia de la retórica en el Renacimiento», en James J. Murphy (ed.), *La elocuencia en el Renacimiento*, op. cit., pp. 33-52.

llevar a la piedad si tú no le das muestras de tu dolor con tus palabras, con tus pensamientos, con tu voz, con tu expresión, en fin, con tus lágrimas.[...] <sup>202</sup>

En un primer momento, ya establece la importancia de que el orador recree las emociones que sus palabras denotan. Y continúa determinando un paralelismo con los actores:

[...] ¿qué puede haber más ajeno a lo real que la poesía, la escena una pieza teatral? Y sin embargo con frecuencia he visto en tales espectáculos cómo a través de la máscara parecían arder los ojos de, al fin y al cabo, un actor cuando decía aquello de:

*¿te has atrevido a separarlo de ti o a entrar en Salamina sin aquél?*  
*¿tampoco has temido el semblante de tu padre?*

Y nunca decía aquel “semblante” sin que me pareciese ver a Telamón, lleno de ira y enloquecido por la muerte de su hijo [...] Y si aquel actor, a pesar de actuar todos los días, sin embargo no podía representar la escena sin dolor, ¿por qué creéis que Pacuvio al escribirlo mantuvo un estado de ánimo apacible y tranquilo? En modo alguno pudo suceder. <sup>203</sup>

Para seguir con una suerte de catálogo sobre las emociones y el estilo de voz que estas requieren:

Porque toda emoción tiene naturalmente su propio rostro, gesto y voz; y todas las partes del cuerpo humano y todas sus expresiones y todos sus tonos de voz, como las cuerdas de una lira, suenan tal y como las han pulsado las emociones del alma. Pues los tonos de voz, como las cuerdas de un instrumento, están dispuestos para responder a cualquier toque, grave o agudo, rápido o lento, fuerte o débil; y dentro de todas estas parejas y en su propio género hay un término medio y además de estos tipos de voz se derivan muchos más, como áspera y delicada, de poco o de mucho volumen, entrecortada o continua, que no llega o que hace gallos, que sube o

---

<sup>202</sup> Marco Tulio Cicerón, *Sobre el orador*, Madrid, Gredos, 2002, pp.286-289 y 484-490. Traducción de Javier Iso. Apud Jorge Saura (coord.), *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 36. Vid. Evangelina Rodríguez, «Arte sin arte, oficio con oficio: el descuido cuidadoso...», *op. cit.*, pp. 143-194.

<sup>203</sup> *Íbidem*, pp. 36-37.



baja cuando cambia el tono; y de estos tipos de voz, ninguno hay que no se pueda trabajar mediante el control de la técnica. Y éstos son los colores que, como en el caso del pintor, están a disposición del actor para conseguir distintos matices.

Pues uno es el tipo de voz que se puede procurar la ira: estridente, atropellado, cortándose cada poco [...] Y otro distinto, el de la aflicción que incita a la piedad: unas veces cambiante, otras pleno, otras entrecortado y con voz que incita al llanto [...] Y otro distinto el miedo: humilde, titubeante y apocado [...] Y otro distinto la fuerza: intenso, vehemente y que apremia con la presteza que proporciona la seguridad [...] Y otro distinto lo placentero: distendido, ligero, tierno, risueño y relajado [...] Y otro el de la tristeza melancólica, que se mantiene digna, sin cambiar de tono [...] <sup>204</sup>

Y a continuación se refiere al gesto, haciendo una clara diferenciación entre dos tipologías gestuales: la más cercana a la mímica y otra, más hierática, concerniente al ámbito del orador:

Por otra parte, el gesto debe acompañar a las emociones, pero no se trata aquí del gesto escénico que intenta expresar palabras [la pantomima y el mimo], sino el que alude al contenido conceptual no reproduciéndolo, sino tan sólo señalándolo con vigoroso y viril movimiento de cintura que no sacamos de la escena ni de los actores, sino del mundo de las armas e incluso de la competición. Y la mano más calmada, confirmando con los dedos las palabras, no expresándolas. Y el brazo, totalmente extendido, a modo de dardo de nuestros discursos. Y la patada en el suelo, al comienzo o al final de pasajes más tensos. <sup>205</sup>

El Renacimiento tomará nota de ello y en el imaginario se instala la idea del gesto apegado a las *altas pasiones*, ese que se enseña por medio de la retórica, ha de distanciarse del plano de la mímica para convertirse en un elemento indicativo o de refuerzo de las palabras. Esto nos hace pensar en que si el actor áulico no sale de su rol sobre las tablas, solo aquellos que conozcan la retórica, aquellos que conozcan este arte de la expresión superior, podrán hacer los papeles que requieran de este tipo de representación. Sin embargo, aquellos personajes que queden fuera de este plano podrán ser representados por cualquier persona con capacidad mímica y declamatoria. Nosotros, como Cicerón, buscamos los gestos

---

<sup>204</sup> *Ibidem*, pp. 37-38.

<sup>205</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

expresivos en lo cotidiano al igual que debieron hacerlo los representantes en busca de materiales para sus actuaciones: el mundo de la competición, el de las armas y el de la etiqueta social en la experiencia real o en la literatura a través de los *espejos*, los tratados, cancioneros y novelas de caballerías; la iconografía en el arte religioso y pagano, en los rituales... Y también, como Cicerón, pensamos que el elemento más importante de este teatro radica en la parte superior del cuerpo:

Pero, en fin, todo radica en el rostro y en él todo el señorío pertenece a la mirada. Y así mejor lo entendían nuestros mayores, que ni siquiera aplaudían a Roscio cuando llevaba máscara. Pues la ejecución toda es competencia del alma y el rostro es el reflejo del alma y la mirada quien mejor la señala: y ésta es la única parte del cuerpo que puede manifestar mediante gestos todos los estados anímicos posibles, pues no hay nadie que pueda hacer lo mismo con los ojos cerrados. [...] <sup>206</sup>

Esto nos hace pensar que quizás para las comedias de asuntos graves o personajes cuyas pasiones fueran de interés, la práctica escénica pudo muy bien alejar las máscaras, mientras que los personajes cómicos, sí que podrían llevarse a cabo mediante ellas. No nos referimos, claro está, a las representaciones más cercanas al fasto, en las cuales hay muchas más probabilidades de que siguieran usándose las máscaras por su apego a la tradición del momo.

Por lo cual, el control de la mirada es cosas de gran importancia; pues no hay que modificar en exceso la apariencia del rostro, pues no hay que caer ni en payasadas ni en la mueca desagradable, mientras que los ojos son el instrumentos que, con su mirar fijo o huidizo, o sostenido o risueño, damos a entender adecuadamente el tono de nuestro discurso. Pues la ejecución es como el lenguaje del cuerpo, por lo cual debe ser congruente con nuestro pensamiento, mientras que la naturaleza que nos dio la mirada –como al caballo y al león las crines y melenas, la cola y las orejas– para expresar nuestro estado de ánimo, por lo cual en la ejecución de nuestros discursos el rostro resulta, después de la voz, lo más efectivo, y éste está controlado por la mirada. <sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

También Quintiliano fue descubierto en su texto íntegro (o redescubierto, si se prefiere) y estudiado en el XV, atribuyéndole Lorenzo Valla más autoridad que al propio Cicerón. Su *Institutio Oratoria* (c. 95 d. C.), compuesta de doce volúmenes, es algo más que un manual de perfeccionamiento del habla, y establece ciertas comparaciones de gran interés entre oradores y actores, de modo que es una fuente muy valiosa —sin duda conocida por los maestros del Renacimiento— para aprender las técnicas interpretativas que llegaron hasta ellos. Quintiliano dedica el volumen XI a la memoria y a la declamación, señalando la primera como base para la elocuencia y estableciendo su relación directa con la capacidad de improvisación; la segunda, por otro lado, la divide en dos partes: gesto y voz, “de las que una produce su efecto en los ojos, y la otra en los oídos.”<sup>208</sup> Respecto a la voz, comienza por sus condiciones y modos de ejercitación; la importancia de la entonación, su claridad y ductilidad; el peligro de la monotonía y sonsonete; su adecuación al tema del discurso:

[...] la voz se ha de disponer armónicamente de acuerdo con el motivo de las cosas, de las cuales hablamos, y con la actitud de los sentimientos, para no estar en disonancia con el discurso. Evitemos, pues, la que en la lengua griega se denomina monotonía, una sola tensión uniforme del aliento y del tono, no sólo para que no digamos todo a voz en grito, que es cosa de locos, o dentro de un tono mesurado, que carece de emoción, o en apagado murmullo [...], sino que también dentro de unos mismos pasajes y de unos mismos sentimientos hay, sin embargo, ciertas inflexiones de voz no tan grandes, según exigirá la dignidad de las palabras, o la naturaleza de los pensamientos, o la terminación, o el comienzo o la transición de una cosa a otra.<sup>209</sup>

Además, vuelve a reflexionar al igual que Cicerón sobre la necesidad de ejercitar una técnica para la representación creíble de los afectos, de las pasiones y de cómo la voz es uno de los instrumentos más potentes para hacerlos llegar al espectador porque “ella es la reveladora del alma pensante y experimenta tantas transformaciones como ésta.”<sup>210</sup> Y, nuevamente, como el maestro Cicerón, encontramos otro catálogo sobre las pasiones y su correlato vocal:

---

<sup>208</sup> Quintiliano, *Obras Completas*, Salamanca, Universidad Pontificia, 2000, vol. IV, pp. 207-281. Traducción de Alfonso Ortega Carmona. *Apud Actores y actuación...*, op. cit., p. 43.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 45.

[...] Y así en las cosas alegres fluye la voz con plenitud, sin afectación, y en cierta manera alegre por sí misma; pero en el combate de los procesos se levanta con enteras energías y se pone como tensa en todos sus músculos. Atroz es en la ira y áspera y apremiante y tomando aliento a cada instante; porque el aliento no puede durar largo tiempo, cuando se vacía sin medida. Un poco más lenta es cuando hay que generar antipatía, porque por lo general no buscan refugio en ésta sino los más débiles; al contrario, cuando hay que halagar, confesar, satisfacer y rogar, es suave y sumisa. Ponderada es la de quienes aconsejan y exhortan, prometen y consuelan; en el miedo y en el pudor concisa; en las encendidas arengas, valiente; en las disputas, rotunda; en la compasión matizada, llorosa y deliberadamente como menos clara; por el contrario, en las digresiones, fluyendo como un torrente y con una claridad que inspire seguridad; en pasajes descriptivos y de carácter conversacional, uniforme y en tono intermedio entre agudo y bajo. Pero se eleva en los sentimientos excitados, y con el apaciguamiento descendiente en escala más alta o más baja según el grado de ambos sentimientos.<sup>211</sup>

En lo referente a los ademanes y la expresión corporal, Quintiliano, como Cicerón, señala que “están, por una parte, en consonancia con la voz y, por otra, están a su vez al servicio de nuestra mente.”<sup>212</sup> Y son muy importantes en la medida en que pueden expresar o mostrar muchas cosas sin palabras, dando especial relevancia a las manos, señas o movimientos de cabeza, las cuales “declaran nuestra voluntad y sin que digan palabras están en lugar del lenguaje.”<sup>213</sup> Eso sí, el gesto y el semblante deben siempre armonizarse con las palabras para que éstas no pierdan su fuerza expresiva ni su credibilidad. Además, hace referencia a la necesidad de la relación directa entre tono y gestualidad con el género del discurso y sus partes, de manera que no es solo importante la pasión que se declama sino la propia naturaleza del pasaje. Esto nos interesa sobremanera porque refleja que para cada tipo de acción puede haber una gestualidad predeterminada y, por tanto, que puede haber pasos, situaciones o escenas que siempre se dramaticen del mismo modo. En el plano de la expresión, la cabeza adquiere un papel fundamental:

---

<sup>211</sup> *Íbidem.*

<sup>212</sup> *Íbidem.*

<sup>213</sup> *Íbidem.*

[...] La cabeza muestra de muchísimos modos su fuerza de expresión. Porque además de sus movimientos para asentir, negar y corroborar, son también conocidos y familiares a todos los que hay para expresar sonrojo, duda, admiración e indagación. Sin embargo, también los directores del arte escénico han considerado defectuoso realizar gestos sólo con la cabeza...<sup>214</sup>

Y como Cicerón, también expresa el predominio y fuerza de la expresión del rostro, en la que tienen la mayor fuerza los ojos, “por los que el alma ante todo asoma fuera.”<sup>215</sup> Estos son los distintos modos de expresión facial:

[...] Con él podemos mostrarnos suplicantes, con él tristes, con él alegres, con él altaneros, con él humildes; de él están pendientes los hombres, a él miran fijamente, él es observado, aun antes de que empecemos a hablar; por él amamos a unos, por él aborrecemos, por él entendemos muchísimas cosas y él suple muchas veces todas las palabras.<sup>216</sup>

Y he aquí una de las claves de la interpretación: la máscara, presente en el teatro griego y latino, así como en el Renacimiento. No sabemos, sin embargo, hasta qué punto se usó en el teatro renacentista a parte de su presencia en los fastos, como comentábamos anteriormente:

[...] Y así en las piezas, que se componen para el teatro, los actores, que recitan los diferentes pasajes, toman también de las máscaras faciales de cada papel la expresión del sentimiento, como en la tragedia una Aérope lúgubre, Medea torva, Ayaz furioso y Hércules fiero. Más en las comedias se encuentran, además de otros rasgos, la caracterización por la que se distinguen entre sí esclavos, alcahuetes, parásitos, gente del campo, soldados, ramerillas, criadas, ancianos de mal genio y afables, jóvenes formales y manirroto, matronas y niñas, como (en sus máscaras) el padre aquel, que interviene en escenas principales, porque unas veces está irritado, otras lleno de mansedumbre, una vez tiene una ceja levantada y la otra normal; y los

---

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

actores acostumbran sobre todo a hacer ver aquel lado, que está en armonía con el papel que están desempeñando.<sup>217</sup>

Esa *caracterización* que distingue a unos personajes de otros en la comedia es importante, ya que hará referencia al vestuario, los símbolos que lo acompañen, las máscaras, modos de hablar específicos y de moverse.

Finalmente, a Quintiliano le parece importante apuntar que es mejor que cada actor se conozca a sí mismo y que actúe de acuerdo con su personalidad, y sus dotes naturales para configurar su intervención. Aunque haya una técnica precisa para expresar las pasiones, es importante que cada cual conozca sus propiedades y las explote en beneficio de la representación.

Pero durante el Renacimiento, Occidente accedió a todo el *corpus* de la literatura retórica griega a través de los textos originales o de las traducciones latinas y vernáculas, descubriendo así otros muchos autores. A los tratados se sumaron los productos de la antigua oratoria griega: Lisias, Isócrates y Demóstenes fueron leídos, traducidos e imitados. Hubo amplia discusión porque los humanistas pensaban que era necesaria la imitación aunque hubo ciceronianos que lo defendían como único modelo en estilo y vocabulario (Barzizza, Paolo Cortesi y Bembo) y sus oponentes, defensores de una imitación más ecléctica y, por tanto, más original (Lorezo Valla, Poliziano, Gianfrancesco Pico, Erasmo y Lipsio).

Los humanistas tuvieron a la retórica y a la poética por hermanas, pues fueron concebidas para proporcionar las reglas del escribir con corrección en prosa y en verso, respectivamente. Esta visión pasó por alto varias dimensiones relevantes de la retórica y de la poética que la Grecia clásica había entendido bien, pero concordaba con las ideas medievales y de la Antigüedad tardía.

Mucho antes de que el término *humanista* se acuñara, los humanistas se llamaron a sí mismo *poetas* y *oradores*, como hicieron sus contemporáneos. Quizá hubo en el Renacimiento, como en tiempos anteriores, un estrecho paralelismo entre la teoría retórica y la poética, y un buen grado de influencia mutua entre ambas disciplinas.<sup>218</sup>

James J. Murphy dice que el propio término *retórica* está siendo aclarado actualmente:

---

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> Paul Oskar Kristeller, *op. cit.*, p. 28.

Podemos entenderlo como el intento de explicar el proceso de la comunicación humana. Un retórico, entonces, es alguien que proporciona a sus semejantes preceptos y estrategias para organizar y presentar ante ellos sus ideas o sentimientos.<sup>219</sup>

Don Abbott<sup>220</sup> comenta que existe el deseo de muchos de reestructurar la Retórica tradicional y buscan reeditar sus funciones y sus formas. Se rechaza la invención como concepto argumentativo; la *inventio* desaparece casi por completo como término mientras que sus funciones se delegan a la imaginación. Juan Luis Vives (1492-1540), Juan Huarte de San Juan (1529-1588) y Baltasar Gracián (1601-1658) intentan alterar los aspectos inventivos e imaginativos de la retórica.<sup>221</sup> “En 1520, Vives denunció el escolasticismo como una “gangrena” y una “pestilencia” que “por espacio de quinientos años y más inficionaron las mentes de los hombres.”<sup>222</sup> Vives quería traer de nuevo a la luz el arte de hablar<sup>223</sup> y rechaza la existencia de un vínculo necesario entre un hombre bueno y un gran orador. La parte apropiada de la retórica es la elocución, pero no la tradicional, a la que demasiada sutileza de los griegos había convertido en esquemas y lumbres.<sup>224</sup> Por eso presenta en *De Disciplinis* una retórica en estado de reforma. La presentará en *De ratione dicendi* (1532):

Empieza con una serie bastante familiar de definiciones: la materia objeto de la retórica es el habla; el fin es hablar bien; la misión del retórico es explicar, o persuadir, o mover el alma. El habla consiste en palabras e ideas –las palabras son el cuerpo y las ideas el alma del discurso.[...] y las palabras son del pueblo en general y no de propiedad privada.<sup>225</sup>

---

<sup>219</sup> James J. Murphy («Mil autores olvidados: panorama ...», *art.cit.*, pp. 33-34), dice que aunque se reconoce su importancia durante el Renacimiento –habiéndose sido estudiada la retórica española por autores como Antonio Martí, José Rico Verdú, Helmut Schanze, y William G. Crane–, el error es que se trata de un ámbito muy complejo y requiere de muchos más estudios, ya que comprende un vasto y complejo período de tiempo de la cultura occidental.

<sup>220</sup> «La Retórica y el Renacimiento: una perspectiva de la teoría española», en James J. Murphy (ed.), *op. cit.*, p. 121.

<sup>221</sup> *Ibidem*, pp. 121-122.

<sup>222</sup> Juan Luis Vives, *Adversus Pseudodialectos*, en *Juan Luis Vives: Obras completas*, trad. y ed. Lorenzo Riber, Madrid, 1948, p. 2310. *Apud* Don Abbott, *op. cit.*, p. 122.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>224</sup> Juan Luis Vives, *De Discipliniis*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 2.458.

<sup>225</sup> Don Abbott, *op. cit.*, p. 124.

Un tema muy importante en *De ratione dicendi* es el del *decorum* (adaptación, propiedad). Vives reclama que:

[...] Toda Acción agente tiene término *a quo*, y toda acción paciente tiene su objetivo; a una y otra deben adaptarse los instrumentos de ese arte.[...] La obligación principal de adaptarse recae en quien habla, para que el oyente no rehuya su deber, lo que ocurre cuando aparta su atención del orador.<sup>226</sup>

De este modo, para Vives la adaptación asegura la atención, que a su vez asegura la consecución del objetivo deseado por el orador.<sup>227</sup> Esta fundamental voluntad de uso del decoro para conseguir la atención del público —del orador o del actor— no pasará desapercibida para autores y representantes renacentistas.

*De ratione dicendi* es en realidad el arte de la expresión —la expresión apropiada de las ideas— que esgrime la retórica como arte de ajustar las ideas a las palabras y las palabras a la gente —la gente que habla y a la que se dirige el orador—. Así, como apunta Abbott,<sup>228</sup> la retórica de Vives no es completamente nueva, pero tampoco es completamente tradicional, reelaboración que demuestra su originalidad. No obstante, precisamente Vives no es el ejemplo de los muchos retóricos españoles de los Siglos de Oro que produjeron un número prodigioso de tratados retóricos de todo tipo de ramas que ha permanecido olvidado hasta el siglo XX. El Renacimiento español puede considerarse, pues, una *edad de oro* de la retórica.<sup>229</sup>

### 2.4.3. La *Poetria Nova* de Godofredo de Vinsauf: un manual para el actor

Otro de los aciertos de los renacentistas fue la recuperación de gran variedad de textos de épocas posteriores a la Antigüedad, que se adaptaban a sus sensibilidades y necesidades comunicativas. En sus escritorios convivían retóricas, oratorias y poéticas, releídas y anotadas para mejorar la expresión de ideas y afectos. Fue el caso de a *Poetria nova* (ca. 1209-1215) de Godofredo de Vinsauf apareció precedida de un despertar cultural de la vida intelectual en el seno del Norte de Europa, que conllevó un renacimiento del sistema de instrucción clásica y el despertar de la literatura y del proceso literario. Momento cumbre de la literatura

<sup>226</sup> Juan Luís Vives, *De Disciplinii*, ed .cit., p. 2.693.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 2.755.

<sup>228</sup> *Op. cit.*, p. 125.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 132.



medieval, durante este período las principales aportaciones inglesas procederán del propio Godofredo de Vinsauf y de Juan de Garlande, cuyas *ars poetriae* personifican los principios heredados de las únicas guías de expresión desde los tiempos clásicos, de la retórica y de la gramática, cuya influencia se advertirá en la poética posterior.<sup>230</sup> De hecho, se sabe que llegó a ser muy conocida y que circuló unida a obras de gran relevancia como el *Ars poetica* de Horacio, las *Geórgicas* de Virgilio o el *Paradiso* (ca. 1308-1320) de Dante. Así, en opinión de Ana Calvo, otros autores como Juan de Garlande (*Parisiana poetria*, ca. 1234) y Eberardo el Alemán (*Laborintus*) muestran una deuda hacia la obra de Vinsauf.<sup>231</sup> Se trata de una obra que surge en una sociedad en la que existe un claro predominio de la oralidad, hecho que se manifiesta, como dice Ana Revilla en que

La realidad poética y literaria se convierte en texto comunicado mediante la operación de la voz y la acción de todo el cuerpo; la modalidad normal [...] de comunicación poética la constituía la performance propiamente dicha, espectacular, encuadrada en los límites de lo teatral, sin el apoyo ni la autoridad de un objeto gráfico; esta modalidad implica la presencia de un recitador o cantante, en el que la acción del gesto, acompañando a la palabra, se muestra primordial a la hora de conmover las almas y mentes de lo oyentes.<sup>232</sup>

También opina Evangelina Rodríguez que esta obra no sólo llegó a ser conocida sino que fue fundamental para la elaboración de la preceptiva expresiva del siglo XV.<sup>233</sup> Acercarnos a sus fundamentos significa abrir la ventana a los nuevos códigos de expresión por los cuales debían comunicarse los actores. Merece la pena recoger *in extenso* el texto de Vinsauf sobre la *actio* y *pronuntiatio*:

Al declamar en voz alta que suenen tres lenguas: que la primera sea la de la boca; la segunda, la del rostro del que habla; y la tercera, la del gesto. La voz tiene sus leyes y

---

<sup>230</sup> Cf. *La Poetria Nova de Godofredo de Vinsauf*, ed. y traducc. de Ana María Calvo Revilla, Madrid, Arco Libros, 2008, pp.16-17. Aunque hemos utilizado esta edición por ser la primera edición crítica y traducción al español, no podemos dejar de nombrar otras de gran valor: Carolina Ponce (presentación y traducción), *La Poética Nueva*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000; y, por supuesto, la ya clásica *Poetria Nova* en E. Faral (ed.), *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, París, Champion, (Ed. or., 1924), 1971.

<sup>231</sup> Ana Calvo Revilla, *op. cit.*, p.16.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>233</sup> Cf. «La rehabilitación del gesto desde el Medioevo al Barroco», art. cit., p. 24

debes guardarlas de la siguiente manera: las cláusulas recitadas deben guardar las pausas y la pronunciación, el acento. Separa aquellas palabras que separe el sentido; reúne las que una; modula la voz de tal manera que no desentone de la materia y no se extienda por otro sendero diferente hacia el que la materia se dirige; que ambos vayan a la vez; que la voz precisa sea imagen de la materia; tal como es la materia, así es la voz del que declama. Veámoslo con un ejemplo. La ira, estirpe de la llama y madre de la cólera, procediendo del mismo fuelle, emponzoña el corazón y las entrañas; atormenta con el fuelle, quema con la llama y perturba con la cólera; de la misma forma se alza la voz de hiel, el rostro encendido, el gesto alterado; y el movimiento exterior sigue al interior, y el hombre interior y exterior se mueven de manera semejante. Si representas este personaje, ¿cómo te comportarás cuando declames? Simularás verdaderos enfados, sin estar furioso: gesticularás como él en parte, pero no del todo; que tus ademanes sean los mismos, pero no tan acentuados; más bien, interpreta el asunto como conviene. Puedes presentarte áspero en los gestos y ser amable. Que tu voz represente su voz; tu rostro, su rostro; y tu gesto, su gesto a través de pequeños signos. Esta belleza es moderada, este método es hermoso cuando la lengua declama y este alimento es sabroso al oído: por consiguiente, que la voz atenuada con moderación, sazónada con el doble sabor de la apariencia y del gesto, sea llevada al oído para alimentar lo que se ha oído. La fuerza proviene de la lengua, porque muerte y vida están unidas por el papel de la lengua, a la vez que es ayudada por la doble guía del rostro y del gesto. Así pues, que todo concorra a la vez: la invención adecuada, el discurso fluido, la disposición elegante, la memoria firme. Si los contenidos se declaman incorrectamente, no tienen más alabanza que una recitación hecha con gracia, pero sin los requisitos mencionados.<sup>234</sup>

Como vemos, señala la presencia de tres lenguajes que deben ser utilizados armónicamente en la recitación: la voz, el gesto y el movimiento. Así, mientras los versos sobre la *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *memoria* se encuentran destinados a la emisión y recepción; son la voz y el gesto los que dotan de vida al texto poético como mecanismos de expresividad, que tienen entre sus objetivos, los de captar y mantener la atención del oyente. De este modo, como subraya Ana Calvo, la *actio* o *pronuntiatio* presenta un marcadísimo carácter teatral; también lo es la emisión de la obra literaria-poética y, por eso, se hacen necesarios estos

---

<sup>234</sup> *Poetria Nova*, ed. cit., vv. 2035-2069, pp. 231 y 233.

preceptos.<sup>235</sup> Aristóteles ya incluyó en su retórica la representación, pues tanto el estilo, la *elocutio*, como la *actio*, debían adecuarse al discurso, regla que recogió Godofredo de Vinsauf en los versos 2040-2043: “Modula tu voz de tal manera que no desentone de la materia.”<sup>236</sup> La importancia prestada al público en este hecho literario-poético puede verse también en los consejos encaminados a facilitar la emisión y subrayar la importancia de las pausas, de una adecuada pronunciación; todo ello tenido en cuenta por el receptor, que será más capaz de comprender e interpretar el texto. Vinsauf se revela excelente conocedor de las reglas en la *praxis* del acto comunicativo-poético, apelando al conjunto de factores que intervienen en el acto de habla, como ya hemos señalado. Los dramaturgos áulicos, productores de sus piezas dramáticas, deberán tener en cuenta también al *factor público* en sus escritos y aleccionar, incluso, a aquellos actores que no *hicieran de sí mismos* ni conocieran las preceptivas retóricas. Recordemos que la corte se encontraba integrada por una tipología de individuos muy diversa y que los autores podrían contar con gente más o menos letrada.

Por otra parte, se trata de una doctrina que cuenta con que las formas lingüísticas adquieren su valor en la *performance* —al decir de Ana Calvo— y por ello los preceptos estéticos relacionados con la *actio* se revelan de gran importancia en el conjunto del credo poético porque afectan a la escritura pero también a la recepción. Son mecanismos para alcanzar la *utilitas* del discurso poético y sobre los conocimientos que el poeta necesita para conseguir *docere*, *delectare* y *movere* al público.<sup>237</sup> El poeta dramático no olvidará estos preceptos, aprendidos a través de Vinsauf directa o indirectamente, y escribirá sus obras para ser representadas a un público muy concreto. Sus actores deben también atender a esta situación de interpretación y hacerse entender con los conocimientos que el poeta y él mismo posean, cuando no a través del estudio, quizás sí a través de la práctica.

Creemos poder enumerar a modo de síntesis los preceptos extraídos de la siguiente manera:

1. Utilizar la voz, el rostro y el gesto de forma armoniosa sin descuidar ninguno de los tres lenguajes.
2. Dicción firme y serena: cuidar las pausas y pronunciación para producir mensajes semánticamente correctos y entendibles.

---

<sup>235</sup> Ana Calvo, *op. cit.*, p.121.

<sup>236</sup> *Poetria Nova*, ed. cit., p. 231.

<sup>237</sup> Cf. Ana Calvo, *op. cit.*, p.124

3. Decorum: guardar armonía entre el tono de declamación, gesto, movimiento y la materia expresada.
4. Expresar exteriormente el interior del personaje representado.
5. Distanciamiento.<sup>238</sup>
6. Representar por medio de indicios sin exageraciones.

Entendemos, pues, que la *Poetria* ensalza la función del cuerpo y del gesto, que han de engendrar la forma externa del poema, es decir, contienen en sí la capacidad de perfeccionar el lenguaje y hacer más entendible (y memorable) su mensaje. El gesto viste, adorna y enriquece la palabra escrita, que es lo que le acerca a la puesta en escena, como ha sabido ver también Ana Calvo.<sup>239</sup>

El texto de Vinsauf y su poética nos dice que poesía y dramatización están muy cerca; el Renacimiento tiene necesidades (y más posibilidades) comunicativas que contribuyen todavía más a acercarlas. De las varias tradiciones escénicas que llegan surge la posibilidad de representar historias o mensajes escritos por los poetas. Hacerlos accesibles a toda la corte para su deleite e instrucción será la misión de nuestros primeros dramaturgos, que aun siendo considerados también poetas, escribieron sus obras para representarlas. Por eso sus textos están cargados de dramatismo aunque no encontremos didascalias explícitas en muchos de ellos. Que algunos llegaran a representarse y otros no es una cuestión accesorio, ya que nos importa su propósito, construcción y representatividad. En ellos podremos ver a los actores que, sin duda, tenían en mente para subir sus palabras al tablado. Pasemos ahora a evaluar los espacios escénicos que acabaron de modelar al actor áulico.

## **2.5. El espacio escénico cortesano y el desarrollo del arte de la representación**

### **2.5.1. Teatro de celebración en las cortes renacentistas**

Los reinos peninsulares ocupan un nuevo lugar en el mundo tanto a nivel geográfico como económico y sus dirigentes desean exhibir un nuevo rostro poderoso encabezado por la ostentación de los reyes y su nobleza. El Renacimiento exige que estos se *muestren*, y lo harán a través de sus riquezas, comitiva, vestuario, espectáculos magníficos...<sup>240</sup>

<sup>238</sup> Aunque comprendemos que *distanciamiento* es un concepto utilizado por la crítica moderna y que, por tanto, se trata de un anacronismo, lo utilizamos aquí por tratarse de la palabra que en nuestra opinión refleja la idea que persigue la Vinsauf.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p.128.

<sup>240</sup> “É deber do Rei mostrar, tornar evidentes aos sentidos, as qualidades da figura régia. Esta demonstração, que na Idade Média pressupõe um quase convívio do Rei com a população, pelo menos em ocasiões festivas, tende a

Los reyes renacentistas ponen en marcha un nuevo proyecto consistente en evolucionar la estructura de la monarquía medieval a la monarquía absolutista. Esto supone que, además de los consabidos cambios de carácter orgánico, se hace necesario variar también la imagen del poder real, pues como dice Ana Maria Alves: “A qualquer mudança de projecto político corresponde sempre um novo projecto de imagen de Poder.”<sup>241</sup> Vale la pena reproducir sus palabras, al poner de relieve el concepto que la sociedad tenía de la Corte:

Não se esqueça todavía que, no imaginário da época, a estrutura moral do Universo é de cariz monárquico: o Paraíso é uma corte na qual Deus ocupa o trono do Rei-  
 Todo-Poderoso. A identificação absoluta entre as duas cortes, a celeste e a terrestre, ao nível dos directos, das prerrogativas e até da etiqueta, se de certo modo coloca o poder da Igreja à margem e acima do poder do rei, obriga a que, na prática, pela própria afirmação da estrutura monárquica do mundo criado, sobre o Rei se derrame o prestígio da sua identificação com o divino.<sup>242</sup>

Con estos fines se reelaborará una nueva imagen del poder real más relacionada con la religiosidad, buscando más que nunca la identificación entre el poder terrenal y el celestial. Es indispensable legitimarse frente a una nobleza con tendencia a la infidelidad política y frente al mundo; la imagen de la monarquía renacentista comenzará a identificarse con símbolos sacros e incluso a invadir espacios reservados a iconografía estrictamente religiosa.

El espectáculo y la pompa van ocupando un lugar cada vez más importante en ellas hasta llegar a ser el elemento rector de la vida cotidiana. En Portugal ya en tiempos de D. João II había una gran magnificencia en la corte, pero su recuerdo se vio empobrecido por la ostensión y constantes extravagancias de la corte de D. Manuel, su cuñado y sucesor. Éste gastaba sumas importantísimas de capital en el entretenimiento de una corte itinerante entre Évora, Almeirim y Lisboa, y por ello puede afirmarse que en Portugal, con D. Manuel, la corte es ya un *escenario* de fiesta incesante en cuyo quehacer ordinario se inserta la celebración y el aparato:

---

transformar-se, com o evoluir da imagen de Rei, para o seu isolamento da população em geral.” (Ana Maria Alves, *Iconologia do poder real no período manuelino: a procura de uma linguagem perdida*, Portugal, Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985, p. 89).

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 22.

Em dias especiais, o cortejo pode ser precedido de festas, alegrias, bailes danças, momos, etc. É o caso, por exemplo, da cavalgada matinal de Évora ao convento de Santa Maria do Espinheiro, onde o Rei ia frequentemente ouvir missa: levava à frente «os mouros e judeus com suas toucas e guinholas e festas e assim todo o povo com muitas folias e invenções de prazeres».<sup>243</sup>

Hay espectacularidad en cada momento (independientemente de su naturaleza) de la vida de la Familia Real, y el Rey ocupa un lugar “in the midst of his court”, que “undoubtedly saw himself as a *Roi-Soleil*, and so did his contemporaries.”<sup>244</sup> Así, críticos como Laurence Keats<sup>245</sup> sugieren que tales entretenimientos servirían para el disfrute del rey —que gustaba principalmente de los *juegos* de temática satírico-burlesca—; para distraer a los cortesanos de los asuntos del Estado y para entretener los espíritus guerreros que regresaban de sus largos viajes a África. La importancia de tales eventos era máxima si tenemos en cuenta que, ante todo, trataban de *mostrar* la grandeza del trono. Esta suerte de celebración perpétua del éxito Real requería una constante dedicación, ya que la provisión y diversidad de divertimentos era forzosa por su carácter cotidiano: *música, danças, folias, bailes, momos, entradas, guinholas, entremezes teatrais*. Además, algunos de estos entretenimientos como los *momos* o las *entradas* exigían una gran dedicación por su complejidad, y los cortesanos debían emular al rey y participar en ellos pues él mismo lo hacía. Sirvan los siguientes versos de García de Resende como ejemplo:

Estas corenta & oyto trouas fez Garcia de Resende per mandado del rey, nosso señor, para hum jogo de cartas se jugar no seram desta maneira. Em cada carta sua troua estava escrita, & sam vyte & quatro de damas & vynte e quatro domees, s’doze de louuoor e doze de deslouuor. E baralhadas todas, ham de tyrar huma carta em nome de foãa ou foão, & entam le la alto & quem açertar o louour, hyra a bem. & quam tomara de mall, rryrão delle.<sup>246</sup>

D. Manuel de Portugal es un rey para cuyo proyecto político juega un papel primordial la imagen y, por ello, ejercerá un control total sobre su apariencia y sobre la de

<sup>243</sup> *Ibidem*, pp. 65-66.

<sup>244</sup> Laurence Keats, *op. cit.*, p. 21.

<sup>245</sup> *Ibidem*, pp. 23 y 28.

<sup>246</sup> *Cancioneiro Geral*, New York, De Vinne Press, 1904, Fl. Ccxxvi.

cualquier miembro de su séquito, regulando la práctica de mantener un vestuario especial para las ocasiones de fiesta y excepción.<sup>247</sup> Encontramos, pues, una corte tan jerarquizada que serán precisamente en los espectáculos los momentos en que menos podrán saltarse las normas de etiqueta. La corte, como elemento de acompañamiento, de *atrezzo*, servía al monarca para reflejar el poder y la belleza con que pretendía equipararse a la corte celestial. Y es en esta corte, en este espacio socio-político y cultural, en el que Gil Vicente comenzará su proyecto teatral como un elemento más del *aparato* que el rey necesitaba, y con la función de coordinar las fiestas e inventar ingenios de diversión y moralización. Forma parte de ese movimiento centrípeto basado en la iconografía, la centralización político-administrativa, la regularización de la etiqueta y el fasto; su papel es el de construir el escenario en el que se refleje la corte.<sup>248</sup>

No obstante, Vicente también trabajará bajo la tutela del sucesor de la corona, D. João III, aunque en una corte en declive económico y notables diferencias en el gusto. En ambas, salvando las diferencias que comentaremos en el análisis de las obras del autor luso, éste convive con ese ambiente de fiesta y (auto)celebración, en cuyo seno se ofrece el mecenazgo necesario para que proliferen las artes, tal y como corresponde a la sensibilidad renacentista. El teatro vicentino se convertirá en uno de esos protegidos durante más de treinta años...

Por su parte, Juan del Encina y Lucas Fernández estuvieron muy ligados también a la corte, aunque sobre todo a la de la Casa de los Duques de Alba y a los palacios pontificiales y cardenalicios romanos. La Casa de Alba, como todas las castellanas, giraba en torno a la figura del monarca generando un panorama que el propio Encina ilustra como un gran Cielo «do los reyes son el norte/ y los grandes de la corte/ estrellas en cerco del» o bien «es un exambre de abejas/ que todas van tras su rey/ es un pastor y una grey,/ pastor de cien mil ovejas.»<sup>249</sup> De esta manera, como apunta Carmen Elena Armijo, queda perfectamente apuntado que el II duque de Alba y la corte ducal:

<sup>247</sup> Cf. Laurence Keats, *op. cit.*, pp. 26-26.

<sup>248</sup> Sobre la relación entre poder, libertad y teatro en esta época, véase Alfredo Hermenegildo, «Ejercicio del poder y asunción de la libertad en el teatro del siglo XVI», en José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (coords.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, mayo de 2003, SEACEX, 2004, pp. 29-50.

<sup>249</sup> Juan del Encina, «Juan del Encina porque algunos le preguntaban qué cosa era la corte y de la vida della», en *Juan del Encina. Obra Completa*, edición y estudio de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, vv. 38-40 y vv. 46-49, pp. 367-72.

giran alrededor de los Reyes Católicos y la obra poético-musical del salmantino es producto de ese ambiente en donde tanto el mecenas como el servidor salen beneficiados en una interdependencia encadenada.<sup>250</sup>

La corte de Don Fadrique Álvarez de Toledo tenía gran lustre y esplendor, hecho que demostraba, entre otras cosas, con el mantenimiento constante de un mecenazgo ejercido sobre artistas. Era propio de reyes y príncipes ejercer tal liberalidad y un gran lujo que sólo la nobleza más poderosa podía permitirse. Esto, a su vez, agradaba al soberano, que veía en la corte ducal una extensión de su propio poderío. Por ello mismo, no podía escatimarse en los fastos y espectáculos que en ella se practicaban; cuanto más originales y grandiosos, mejor reflejaban la grandeza del duque y del monarca. Como dice Norbert Elias, la sociedad renacentista aprecia, ante todo el prestigio social y es preciso “poner a comprobación ante la opinión pública, tal *status*, mediante la correspondiente representación rica y cara, mediante el vestido, la casa y todo el modo de vida”.<sup>251</sup> Así, Encina y Fernández encuentran en la castellana corte de la Casa de Alba un espacio perfecto para llevar a cabo sus propuestas artísticas; un lugar en el que se aprecia el fasto, la invención, la música y, en definitiva, el espectáculo. Como los portugueses, los nobles castellanos harán también de su vida un constante espectáculo o, si se quiere, *bañarán* su vida en él, dando lugar a los autos y las églogas en los que ellos mismos participan.

Pero Encina llegará a desarrollar sus prácticas escénicas también en Italia, al amparo de la Casa de los Borgia: un espacio de grandeza y gusto por todo tipo de artes en general y las artes escénicas en particular, que permitirá —o tal vez detonará— la evolución de su obra. En todo caso, las cortes papales de Alejandro VI y Julio II también ejercían el mecenazgo con nombres de la talla de Miguel Ángel, Rafael, Tiziano o el Bosco, de forma que nuestro autor hallará un cobijo perfecto y repleto de nuevas sensibilidades. Aunque ya hemos comentado las influencias y relaciones entre las cortes peninsulares y las italianas, es cierto que la corte italiana es diferente a la castellana y, por tanto, también lo serán el gusto teatral y sus recursos. Además, en el caso del Papa y su entorno, hay que añadir su procedencia levantina, hecho que nos parece que tal vez sea relevante en cuanto a su diferente cultura escenográfica.

---

<sup>250</sup> Carmen Elena Armijo, «Música, poesía y corte: el mundo de Juan del Encina», en *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, pp. 103-108, p. 103.

<sup>251</sup> Norbert Elias, *La sociedad cortesana*, trad. Guillermo Hirata, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 98. *Apud* Carmen Elena Armijo, *op. cit.*, p. 104.



No olvidemos que durante el poderío de los Borgia, el palacio papal se llenó de cortesanos provenientes de Valencia, que rodeaban al Pontífice y a su familia. De todos modos, se trata de un espacio escénico palatino, al igual que el que vivió Encina en Castilla y su cometido, además de entretener, es también el de mostrar el lustre y poderío de la Casa de su mecenas. En lo esencial, pues, no cambiaría demasiado, aunque no hay que despreciar que hubiese una mudanza en sus obras, motivada también por la presencia o incluso participación de aristócratas levantinos —y con ellos sus *maneras* en las obras de Encina.

Finalmente, Lucas Fernández, que también tuvo la ocasión de presentar alguna de sus piezas en la corte portuguesa y ducal de los Alba al igual que Encina, pudo desenvolverse profesionalmente también en otros dos espacios diferentes: la catedral y la universidad. Es decir, su teatro e intelecto se desarrollaron por y para los tres poderes de la sociedad renacentista: Política, Iglesia y Universidad.<sup>252</sup> Buen ejemplo del fuerte vínculo entre el poder y el teatro existente durante el Renacimiento, y que traerá consigo el desarrollo de la actividad de estos tres dramaturgos cuya caracterización esencial es la indefinición de sus fronteras. Procedente de diversas fuentes y tradiciones que confluyen, inaugurando unas veces y reelaborándolas otras, en diferentes espacios escénicos: “Las fiestas y el teatro cortesanos, la actividad dramática religiosa, el teatro de colegio y de universidad, la comedia humanística y el teatro público y de corral” son, al decir de Hermenegildo, “las varias maneras con que los siglos XV y XVI se manifestaron en los diversos modos de tablado.”<sup>253</sup>

Como el teatro cortesano que es, nace ligado al fasto en calidad de elemento de celebración de ciertas circunstancias en cortes como las que comentábamos líneas arriba, pero se independizará progresivamente al conferirle al texto una mayor importancia.<sup>254</sup> La unión de literatura y espectáculo supone la entidad ficcional intrínseca al drama, pues todo texto literario encierra cierto grado de ficción al someterse a la descodificación subjetiva del receptor, quien recrea mentalmente el mundo ideado en el texto. Y este hecho adquiere una mayor complejidad en el caso del texto dramático, que explica Kurt Spang de la siguiente forma:

---

<sup>252</sup> Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público en el Quinientos español*, op. cit., p. 44.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>254</sup> Cf. Manuel Sito Alba, «El teatro en el siglo XVI», en Díez Borque (dir.), *Historia del Teatro en España*, p. 162 y, sobre todo, pp. 179-180. El autor establece la vinculación entre la evolución de las representaciones litúrgicas hacia formas específicamente teatrales y el fenómeno de la transición de la transmisión oral a la impresa. Momento crítico que encuentra en Juan del Encina a su gran promotor, seguido de cerca por sus continuadores inmediatos, entre los que se hallan Lucas Fernández, Gil Vicente o Torres Naharro.

Salta a la vista en el ámbito del drama y teatro que nos enfrentamos con una doble ficción: primero la del texto mismo, la realidad ficticia del drama, y, segundo, la del escenario. El espacio, el tiempo y las figuras con su conflicto que surgen a través de la representación. Si el autor narrativo nos da a conocer el “mundo” en el que se desarrolla la historia que nos relata, únicamente nos los presenta verbalmente — hecho que confiere unas libertades inventivas mucho mayores. En cambio, el autor dramático debe someterse a unas limitaciones materiales, dictadas por las imposibilidades inherentes a una representación teatral.<sup>255</sup>

Esta doble ficción dependiente del texto y del escenario presenta, desde luego, particularidades en el teatro cortesano, pues encuentra filtraciones y hasta rupturas a través de la incorporación de miembros de la corte que se representan a sí mismos, de tramas que representan hechos verídicos y de un escenario que se encuentra en el interior de un espacio real, cotidiano. En este momento histórico, no existe el edificio teatral tal y como lo conoció el teatro griego y latino, y como lo conocería el posterior teatro moderno transcurridos unos años; los orígenes litúrgicos del drama medieval representado en iglesias explican esta mínima separación entre el mundo de la ficción y el de la realidad, o lo que es lo mismo, entre representadores y público.<sup>256</sup> Así, este teatro de dudosa ficción en muchos casos —de ahí que señalemos la porosidad de sus fronteras— transforma la realidad circundante, es decir, refleja el ambiente de una corte que gusta del lujo y la pompa, pero, a su vez, se ve alterado al compás de la riqueza, la gracia y la suntuosidad de la vida cotidiana en la misma:

El texto no se concibe, por tanto, independientemente de las circunstancias de representación, ni el autor del papel que le corresponde en la sociedad que le escucha, ni el escenario de la sala, ni el teatro de la vida cotidiana. El teatro viene a ser, en definitiva, una manifestación más de la cotidianeidad cortesana y de la teatralidad que le es inmanente.<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> *Teoría del Drama: Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991, p. 43.

<sup>256</sup> Cf. F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1976 y J. Hesse, *Vida teatral en el siglo de Oro*, Madrid, Taurus, 1965.

<sup>257</sup> J. Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la Comedia Barroca y la Historia teatral del siglo XVI», en J. Oleza (dir.), *Teatro y Pácticas escénicas, I: El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, cap. I, p. 20.

Su transformación está estrechamente ligada a las condiciones en que se produce: en este caso, ser un teatro de circunstancia y no profesional que se halla ligado al poder que ejerce el mecenazgo. En este punto nos parece de mucha utilidad atender a la *idea* de teatro de este momento, que Quirante, Rodríguez y Sirera definen como “la celebració d’una ideologia o d’una mitologia activa”, explicándola de la siguiente manera:

Com a celebració, és festa, ritu, difon la seua teatralitat i espectacularitat per tot el cos social. Com a ideologia, suposa la projecció de somnis, evasions, costums, pensaments, i també els retos i tabús de la societat. Com a mitologia activa, comporta la tendència a l’al·legorització, simbolització, grandiositat escenogràfica i simbòlica en la representació del poder.<sup>258</sup>

Cada elemento que aparece en escena está teñido por la voluntad idealizadora y demostrativa de microsociedad superior. De este modo, elementos como el vestuario o el *atrezzo* tienen la función de reflejar la superioridad y perfección de quien los utiliza, en caso de tratarse de un participante perteneciente a la corte, o del personaje representado, en caso de ser un actor quien lo escenifique.<sup>259</sup> Peter Brook señala con brillantez que tal vez “una sociedad estable y armónica sólo necesite buscar medios de reflejar y reafirmar en su teatro esa armonía, uniendo a intérpretes y público en un mutuo «sí””, mientras que en el caso de una sociedad sumida en el caos o el cambio, ésta ha de escoger entre “un teatro que ofrece un espurio «sí» o una provocación tan intrusa que astilla a su público en fragmentos de vívidos «noes»”.<sup>260</sup>

En el caso del teatro de Vicente, Encina y Fernández parece claro que dan un *sí* rotundo que necesitan las microsociedades que los producen, pero, en nuestra opinión y sobre todo en el caso del drama vicentino, también se aprovecha el espacio creativo para condenar el materialismo de una sociedad cambiante. Obviamente, esta dualidad no presenta equilibrio, pues predomina la función de autocomplacencia, ya que el teatro de corte se realiza siempre con motivo de alguna circunstancia festiva, con la función primordial de salvaguardar el orden establecido, de funcionar como instrumento de censura y, por tanto, de catequizar a un público cuya existencia resultará determinante para el mismo, pues “el teatro

<sup>258</sup> Quirante Santacruz, Rodríguez Cuadros, y Sirera Turó, *Pràctiques escèniques de l’Edat Mitjana ...*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>259</sup> Josep Lluís Sirera, *op. cit.*, p. 133.

<sup>260</sup> *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1998, p. 46.

sin público es un contrasentido.”<sup>261</sup> Asimismo, también la fisonomía del público alterará o configurará la dramaturgia de estos escritores. El espectador es producto de las circunstancias socio-históricas y, cuando varía, arrastra al arte que posee los moldes que mejor se adaptan al paso del tiempo: el teatro.<sup>262</sup>

El público cortesano siempre es homogéneo, está preso, *cautivo*,<sup>263</sup> y el poder se sirve de ello para imponer su ideología y lanzar su mensaje único.<sup>264</sup> Esta idea no debe resultar arcaica y escandalosa pues no es propia tan sólo del drama renacentista, ya que el teatro posee una larga y compleja trayectoria como instrumento de censura o, cuanto menos, de difusión ideológica de alta eficacia que llega hasta nuestros días. Su propia naturaleza le confiere este poder, aunque también propicia que este no pueda controlarse fácilmente por diversos factores: la inmediatez de la recepción, las múltiples interpretaciones del texto por parte de los actores y la diversidad de lecturas que el espectador puede realizar, convierten la obra dramática en un texto abierto y sujeto no sólo al carácter intelectual de su escritura sino también a la escenificación de la misma. De hecho, su potencial como censor implacable es un rasgo inherente a su naturaleza y le ha costado, en muchas ocasiones, ser objeto él mismo de censura, pues como dice Peter Brook:

La fuerza latente del teatro se refleja en el tributo que ha de pagar a la censura [...] Los gobiernos saben de manera instintiva que el hecho vivo puede crear una corriente eléctrica peligrosa... este antiguo temor es el reconocimiento de un antiguo potencial.”<sup>265</sup>

Los propios textos de Juan del Encina y Gil Vicente fueron censurados por la Inquisición, viéndose prohibida *Plácida y Victoriano* en el 1559, mientras que en el caso de

<sup>261</sup> Berthold Brecht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973-1976, p. 43.

<sup>262</sup> “Mas o público não é uma entidade abstracta: é, pelo contrário, uma entidade historicamente determinada, a que as estruturas económicas e sociais de cada época conferem uma imagem distinta e definida. E através dessas imagens sucesivas, que umas às outras se vão substituindo ao ritmo das transformações daquelas estruturas, é-nos dado surpreender o resto mudable do teatro —reflexo da vida que na vida afinal se reflecte.” (Luís Francisco Rebello, *op. cit.*, p. 15).

<sup>263</sup> El término lo utiliza Alfredo Hermenegildo en todos sus estudios. *Vid.* por ejemplo, Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público en el Quinientos español*, *op. cit.*, caps. 2-7. [10/10/2015]

<sup>264</sup> “El teatro cortesano, en su condición de práctica escénica realizada ante un público cerrado, no ha impuesto aún la profesionalidad del actor. El teatro de Vicente debe estudiarse considerando la existencia de un público cautivo, cortesano, a que su autor se dirigía en el momento de la representación primordial.” (Oleza, *op. cit.*, p. 44).

<sup>265</sup> *Op. cit.*, p. 133.

Vicente, siete de sus obras aparecieron en el *Índex Prohibitorum* de 1551, entre ellas: *Dom Duardos* “que no tiver censura como foi emendado”, *O auto da Lusitânia* “com os diabos; sem eles poder-se-á imprimir”, o el *Auto do Jubileu d’Amores*.<sup>266</sup>

No obstante sus problemas posteriores, durante la época en que estos autores estuvieron en activo, el ejercicio escénico se utiliza para reflejar y consolidar la ideología dominante. Un teatro de autorrepresentación para un público que necesita estar presente en las piezas y formar parte del espectáculo, bien mediante su reflejo o participación en la trama, bien físicamente como *representadores*. La Corte es una gran escenario —ya lo hemos afirmado con anterioridad en este mismo estudio— y sus componentes deben *mostrarse*: los juegos y fastos dentro de los cuales encontrarán su lugar invenciones de los primeros dramaturgos son el lugar perfecto para su lucimiento. Los autores del primer Renacimiento abrirán las fronteras de sus obras a la realidad, estableciendo un diálogo con ella, de forma que no solo se tratan temas de actualidad o se satiriza a los tipos extraídos de la sociedad, sino que los propios cortesanos participarán físicamente en muchas de las representaciones. La ruptura de la ficción será total en estos casos y la indefinición de papeles y roles será absoluta.

Seguimos en lo esencial a José Alberto Ferreira cuando comenta que la obra vicentina se articula sobre una estética de apertura que establece ese diálogo esencial que es, como venimos diciendo, fruto de las circunstancias de la enunciación a todos los niveles —espaciales, políticas, sociales:

Gil Vicente é, como sabemos, pródigo no referenciar de acontecimentos, lugares e personagens pertencentes ao contexto da enunciação, numa clara estratégia de reconfiguração do dramático. Abrindo-lhe as fronteiras ou esbatendo-lhe os limites, essa interpelação do real, se em primeira instância pondera a articulação com o mundo do receptor, recupera um sentido outro ao transformar, no que poderíamos chamar uma estética de abertura, o observador em observado, desse modo actualizando a dimensão pragmática que potencia a capacidade de agir do texto. Entre a realidade

---

<sup>266</sup> Vid. Oliveira Marques (*op. cit.*, sobre todo las pp. 134-135) para obtener información detallada sobre los diferentes *Índex* que se editaron y las repercusiones culturales que éstos tuvieron. De momento nos basta con saber que algunas obras de Vicente fueron señaladas por contener elementos dudosos que debían desaparecer. Sobre el teatro vicentino y la vigilancia inquisitorial, *vid.* Bernardes, J. A., «Pastores y filósofos en la corte de Portugal: La palabra velada en el teatro de Gil Vicente», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, n.º. 4, 2010.

figurada e a figuração do real, um compromisso consciente e «politicamente» pensado.<sup>267</sup>

Apertura de fronteras, sí, pero extraordinaria viveza y madurez de un teatro que logra un exitoso diálogo con la realidad, hecho que lo convertirá en un afinadísimo instrumento al servicio del poder.

### 2.5.2. Espacios escénicos y modos de representar

Un teatro de circunstancias supone una práctica escénica en la que la causa que motiva la representación lo decreta todo: el qué, el dónde, el cuándo, el porqué, el para quién... Todo ello establece, por consiguiente, el quién y el cómo. Es decir, los diferentes lugares y motivos de la representación serán determinantes del tipo de actor del que dispone el dramaturgo y, además, del modo en que dicho actor deberá actuar. Por ejemplo, creemos que de ninguna manera podrá representarse de la misma forma en una iglesia con motivo de la festividad del Corpus Christi, que en la sala de palacio como celebración de unos esponsales. En el primer caso, además, se contará con la ayuda del clero, mientras que el segundo deberá contar con más participación de la nobleza y demás cortesanos. El momento y el lugar nos proporcionarán al actor y sus *modos*: el espacio de representación de esa corte (auto)celebrativa nos dará información acerca de un actor de circunstancias pero no circunstancial, pues sí creemos que en algunos casos —sobre todo en la corte portuguesa— los autores tuvieron a su disposición a gente que colaboraba en sus puestas en escena regularmente, pues la complejidad de piezas y de personajes, así como la asiduidad de las representaciones así lo exigiría.<sup>268</sup> No pueden llamarse profesionales pero, de alguna manera, viven de esta actividad ligada al entretenimiento; aunque no existía el oficio de actor aceptado socialmente y de manera legal, sí existía el oficio *de facto*, porque había personas que se dedican a él de diversas formas. Compartimos la opinión de José Camões cuando afirma que

Durante la primera mitad del siglo XVI, el trabajo teatral se va definiendo como una práctica autónoma, una actividad encargada, apoyada y al mismo tiempo limitada

<sup>267</sup> *Uma discreta Invençam: estudos sobre Gil Vicente e a cultura teatral de quinhentos*, Coimbra, Angelus Novus, 2004, pp. 22-23.

<sup>268</sup> Gil Vicente puso en escena más de 40 piezas desde 1502 a 1536, representando varias por año y llegando a poner en escena hasta seis en 1527: *O Auto da Resurreição*, *O Auto da História de Deus*, *A tragicomédia da Serra da Estrela*, *A tragicomédia da Nãu d'Amores*, *A comédia da Devisa de Coimbra* y *O Auto da Feira*.

como una mercancía que se hace y se vende y que va circulando por espacios sociales cada vez más diversos: cámaras y capillas del palacio real, por encargo de reyes y de reinas; conventos e iglesias de pueblo y de ciudad, casas de nobles, escuelas... Hay nuevos oficios que buscan una legitimación: autores y actores. Se paga a quien hace teatro, se encargan productos con plazos y medidas. Hacer teatro así implica una división del trabajo que separa a productores y consumidores, a artistas y compradores, y se crea una barrera entre ellos que ha durado hasta principios del siglo XX.<sup>269</sup>

Gil Vicente comenzó este modelo de producción en Portugal, que, tras su desaparición, continuaría desarrollándose hasta alcanzar esa oficialización del ejercicio escénico. En el caso español, fueron Juan del Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro quienes abrieron camino a este primer *producto* teatral por encargo que ya cuenta con representantes de una ficción escrita por un autor concreto. Estas piezas se crearon como mecanismo de reflejo de la ideología dominante y, por lo tanto, ligadas a los diferentes espacios de poder, hecho que contribuiría al desarrollo de un teatro concebido en torno a un espacio concreto, con todo lo que ello conlleva.

Pasemos a analizar el concepto de espacio, su diversidad en el caso del teatro de los autores escogidos y el actor ideal que los transitó. Ortega y Gasset señaló un aspecto fundamental del fenómeno teatral:

El espacio teatral es... una dualidad, es un cuerpo orgánico compuesto de dos órganos que funcionan el uno en relación con el otro: la sala [“donde va a estar el público”] y la escena [“donde van a estar los actores”].<sup>270</sup>

Por ello, el proceso comunicativo durante la práctica escénica se desarrolla entre dos zonas de actuación diferenciadas: el espacio del actor y el espacio del espectador, y de ahí que la oposición actor/espectador, como afirma José M. Regueiro, sea una “oposición funcional irreductible que no puede neutralizarse.”<sup>271</sup> Cuando el actor/personaje pretende que el espectador no esté presente, el público participa como público virtual; y cuando el

---

<sup>269</sup> «Gil Vicente. Teatro y celebración», *op. cit.*

[[http://ww3.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/JC\\_gil\\_vicente.htm#\\_ftnref3](http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/JC_gil_vicente.htm#_ftnref3)]

<sup>270</sup> *Idea del teatro*, *op. cit.*, p. 454.

<sup>271</sup> José M. Regueiro, *op.cit.*, p. 39.

actor/personaje percibe la presencia del espectador, el público se transforma en público actualizado. El nivel de actualización o virtualidad del público depende de la convención teatral de la época, y mientras en el drama medieval se observa un alto nivel de actualización —ya que apenas hay fronteras espaciales—, en el primer teatro renacentista la separación entre espacios comienza a aumentar, haciéndolo también la separación de roles. Con el paso de las décadas esta separación irá en ascenso, y recursos de apertura como el uso del introito, argumento y didascalías introductorias, así como el villancico como fórmula de cierre, constituirán importantes demarcadores de estos dos mundos o espacios, aunque estos no acaben de separarse durante el primer Renacimiento. Por su parte, las referencias a espacios asociados con la condición de los personajes jerarquizan el espacio dramático en diversos niveles.<sup>272</sup> Esto último nos interesa también sobremanera para el estudio de aquellas obras en las que se presenta toda una galería de personajes como, por ejemplo, la trilogía de las *Barcas* de Gil Vicente. José M. Regueiro señala que:

el espacio escénico es convencional y limitado, circunscrito al escenario y regido por las convenciones culturales (sociales, arquitectónicas) que dan forma a ese escenario (plataforma montada sobre un carro, tablado elevado en el corral) y lo sitúan en un lugar destinado a la representación teatral (el edificio de teatro, un lugar en la calle).<sup>273</sup>

Es decir, que es un espacio percibido en la escena, al contrario que el espacio dramático, que es un espacio construido y modelado por el espectador a partir de las didascalías, el diálogo e, incluso, el título. La importancia del lugar en el que se representará la pieza —la sala de palacio, los jardines, el templo...—, las características arquitectónicas del escenario o el espacio destinado a la puesta en escena imponen, siguiendo a Regueiro, la concepción del espacio en el texto dramático. También ocurre al revés, y el espacio concebido por el dramaturgo ha de trasladarse luego al espacio perceptible en la escena. Hemos de tener en cuenta también la manera en que se relaciona el espacio del espectador con el espacio del actor en el sitio destinado a la representación y cómo se organiza el movimiento de los actores dentro de un tipo de escenario específico.<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 39-40.

<sup>273</sup> *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996, p. 3.

<sup>274</sup> Cf. José M. Regueiro, *op. cit.*, pp. 8-9.



Los autores áulicos manejarán magistralmente los espacios ficcionales con los espacios reales en un intento de conseguir verosimilitud y de adaptar sus obras al público. Lo mismo sucede con el tiempo del plano de los personajes y el del público. Así se consigue esa conexión constante que requiere ese público al que hay que asombrar pero también introducir en la representación, pues es quien motiva las representaciones. No obstante, el teatro quinientista irá buscando la independencia de las circunstancias que ven nacer casi todas las piezas (*casi* porque en algunos casos se producen *motu proprio* o no se explican las circunstancias para las que se conciben), y aunque sí se integren en el programa de fiestas, poco a poco irán levantando más fronteras entre el público y los actores. José Camões lo explica de la siguiente manera en el caso de Gil Vicente:

Una rápida mirada a la cronología del teatro de Gil Vicente puede dar cuenta de un progresivo alejamiento de un teatro circunstancial. Si en los principios de su teatro el autor ponía en escena personajes que causaban un efecto de sorpresa al interpelar a personas del público, integrándolas, de ese modo, en el auto, los nuevos espacios van a permitir caminar hacia la modernidad, hacia la separación entre actores y espectadores, hacia la separación entre los que cuentan una historia y los que están allí para verla y escucharla.<sup>275</sup>

Esto, obviamente, tendrá consecuencias directas en la construcción del personaje teatral y en su representación, pues no será lo mismo desarrollar la actividad en un contexto expresamente ligado a una celebración religiosa o pagana en la que participen otros agentes ajenos a la ficción, que hacerlo en un contexto de ficción más independiente. Además, en la medida en que las obras sean proyectadas como piezas irrepetibles por encontrarse estrechamente unidas a sus circunstancias de celebración, los personajes se mostrarán mucho menos flexibles que en el caso de los que puedan representarse en ocasiones múltiples y diversas. Estos últimos deberán construirse pensando en un público y espacio más diverso y, por lo tanto, gozarán de una mayor libertad expresiva. En el caso de las obras de Vicente, puede observarse que “ciertos autos presentan ya una estructura que permite la repetición, que apunta a una intemporalidad. Es esa modernidad la que hace de Gil Vicente un autor

---

<sup>275</sup> José Camões, «Gil Vicente. Teatro y celebración», *op. cit.*

[[http://ww3.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/JC\\_gil\\_vicente.htm#\\_ftnref9](http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/JC_gil_vicente.htm#_ftnref9)]

clásico, "utilizable" en todos los tiempos."<sup>276</sup> Sucederá también, aunque más discretamente, en la segunda producción de Juan del Encina.

Veamos, a continuación, qué relación establece el actor con los distintos tipos de espacio en que se ponen en escena las piezas que nos interesan y cómo afecta esta permeabilidad a la construcción del personaje y a la escenificación.

### 2.5.2.1. Las salas de palacio, conventos y monasterios

Durante el Renacimiento —tanto en la corte española como en la portuguesa— las obras que se representaban normalmente en los salones de palacio no establecían una clara separación entre el espacio ocupado por el espectador y el espacio del actor. Los accesorios eran escasos y, como apunta Regueiro, cuando era necesario se usaban los mismos muebles de la sala.<sup>277</sup> No obstante, en las obras de Vicente más apegadas al fasto pudieron intervenir elementos escenográficos, de vestuario y *atrezzo* altamente elaborados, siguiendo la tradición del momo, e incluyendo carros y hasta barcos —es el caso, por ejemplo, de la *Não d'Amores* (1527). Del mismo modo, se cree que los actores —entre los que incluimos a todo aquel que participaba en el espectáculo— utilizaban vestuario de la vida corriente o, al menos, no diseñado específicamente para la función. Aunque —pensamos— hay que excluir también de aquí las obras de mayor simbolismo en las que intervienen personajes sobrenaturales o mitológicos porque, obviamente, sí requerirían de un vestuario y complementos especiales. Podemos afirmar, pues, que en las obras del incipiente Renacimiento, generalmente el oficio del personaje se indicaba con algún objeto relacionado con su estado u ocupación y la escenografía era mínima en el caso de las églogas o espectáculos alejados de los fastos. Por ello, las referencias locativas se incluían en diálogos y los cambios de lugar se señalaban con el traslado de los personajes de uno a otro lado de la sala. Las puertas, ventanas y galerías de las salas se utilizaban también si las obras contenían otros espacios como la calle.

Así, Juan del Encina presentó sus obras en la corte de los duques de Alba, en el salón del palacio ducal, sin plataforma elevada o tablado superior, como apunta Regueiro.<sup>278</sup> Dice este autor que el universo representado en la escena existe siempre en un espacio enmarcado de la realidad circundante y que la separación está definida por las convenciones culturales imperantes en un lugar y época dadas. El teatro renacentista intensifica la separación

---

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> Cf. Jose M. Regueiro, *op. cit.*

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 10.

actor/espectador con el uso de prólogos y argumentos que cumplen una función demarcadora estructural, aunque sigue compartiendo el espacio y el tiempo. El posterior teatro barroco creará también su propio tiempo y espacio con los corrales y representaciones independientes de las circunstancias ajenas al espectáculo. Las mascaradas renacentistas suponían (junto al fasto barroco) un caso especial porque procuran anular la distancia que separa al actor del espectador, con el fin de integrar ambos espacios en un lugar común y al espectador y actor en una misma persona.<sup>279</sup>

Alfredo Hermenegildo señala que la sala de palacio es un “terreno de socialización de una corte real o noble”,<sup>280</sup> lugar que ocasionalmente se convierte en espacio dramático. Estas salas —como lugares utilizables escénicamente— se encontraban también en conventos y monasterios que también acogían representaciones similares a las cortesanas. Dichas salas reúnen un número de personas que celebran un acontecimiento social, que asisten del mismo modo a un banquete de bodas, bautizo o a una representación profana o religiosa.<sup>281</sup> Poseen un número indeterminado de puertas, una o dos se utilizan para la entrada y salida de personajes, lugar a modo de vestuario de los actores, y un lugar en el que se distribuye el público según el tipo de festividad. También hay un estrado en un plano superior, en el que se sitúan los señores que presiden la fiesta, normalmente aquellos en cuyo entorno se organiza la vida de la corte.<sup>282</sup> Y como dice Hermenegildo:

El estrado situado en un plano elevado dentro de la sala sirve también para poner de relieve la importancia social del señor, el poder del noble, la superioridad de algunos miembros del estamento dominante. En cierto modo podría afirmarse que la corte aristocrática y sus fiestas son una constante representación de los papeles sociales que la estructura englobante da a cada uno de sus miembros. Si la vida es teatro, la sala palaciega es lugar de representación de la vida y de su plasmación social.<sup>283</sup>

---

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 14. Otros críticos han estudiado este tipo de espectáculos desde el mismo punto de vista, si bien dedicados en su mayoría al Barroco: Alcina Franch, Bonet Correa, Huerta Calvo et al., *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, ed. José M<sup>a</sup> Díez Borque, Seminario de la Universidad Internacional Menéndez-Pelayo (Sevilla, octubre de 1985), Barcelona, Serbal, 1986; Marvin Carlson, *Theatre Semiotics: Signs of Life*, Bloomington, Indiana UP, 1990, pp. 81-83; Díez Borque, *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, 254-257; y Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco: Ensayo e introducción al tema*, Barcelona: Planeta, 1969, pp. 89-107.

<sup>280</sup> *Texto, escena y público en el Quinientos español*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>281</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, *ibidem*.

<sup>282</sup> Luis Quirante, *op. cit.*, 1999, p. 111.

<sup>283</sup> Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público en el Quinientos español*, *op. cit.*, pp. 183-184.

Las dimensiones de la sala, dice Hermenegildo, así como sus elementos ornamentales y funcionales podían ser considerables. Esto daría paso a unas puestas en escena “progresivamente más complejas y exigentes en lo que a la preparación de los textos requeridos se refiere.”<sup>284</sup>

Una de las constantes de este tipo de puestas en escena es la permeabilidad de los espacios de la representación propiamente dicha y del perteneciente al público espectador. Cuando el señor del lugar deja de ser espectador y entra en el juego de la escenificación, el estrado pasa a ser, momentáneamente, lugar de representación. Es decir, el personaje social –el noble, el aristócrata que preside la fiesta– asume también un rol dramático y arrastra con él el espacio social que le pertenece, transformándolo consecuentemente en tablado de actuación.<sup>285</sup>

La sala es el lugar de representación de la vida y de su plasmación social; el lugar donde se pone de relieve quiénes son los personajes más importantes, los de categoría superior. Las fiestas son un recordatorio constante de los papeles sociales de cada cual y en muchas ocasiones el teatro transforma al ser histórico en personaje de teatro y, por consiguiente, el lugar en el que vive este ser histórico se convierte en tablado, espacio escénico en el que habita la figura dramática.<sup>286</sup>

Es en la sala cortesana donde se representa un teatro de autocelebración y regodeo de la clase dominante; la monarquía y la corte, por proximidad, representan el Cielo en la Tierra, y por ello parece apropiado trasladar las representaciones religiosas del Templo a ese otro Templo pagano aristocrático, donde también se irán colando representaciones de temática gentil. Así, el representante surgirá e irá evolucionando para atender a las exigencias del público. Podría decirse que el dinamismo de la escena irá esculpiéndolo. De nuevo, nos parecen un acierto las consideraciones de A. Hermenegildo:

[...] se puede afirmar que el actor, el representante, nace del modo y en el momento en que las circunstancias fuerzan su aparición en las tablas. Y añadiríamos que las varias clases de actores surgen cuando las diversas formas de escena, de representación, de público, van imponiendo nuevas maneras de actuar en el tablado y

---

<sup>284</sup> *Ibidem*, pp. 181-182.

<sup>285</sup> *Ibidem*, pp. 182.183.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 183.

en la sociedad que lo construye. Es decir, las distintas modalidades de actor y de actriz —y es útil marcar aquí la presencia de los sexos, más allá del discurso en boga— se manifiesta cuando las necesidades sociales, políticas y religiosas así lo exigen.<sup>287</sup>

Así, en un primer momento de traslado del templo a la sala, la marca negativa del gesto es, como decimos, la premisa que condiciona la puesta en escena durante el Renacimiento y, sin embargo, creemos que ese actor sumergido bajo la quietud de este primer teatro de la palabra irá abriéndose camino cuando el contacto con el público le obligue a salir a la superficie. Si bien esto no sucederá hasta el Barroco, entendemos que ya durante la primera generación de autores áulicos pueden entrecruzarse las líneas por las que discurrirá la senda de la interpretación. Este público —diferente a los públicos de cada época— necesita reflejarse en la ficción y al mismo tiempo participar en ella; tal deseo no es propio solamente de la corte lusitana, pues ya en la corte de Castilla inician los Duques de Alba tal tradición.<sup>288</sup> Esta ruptura ficcional afecta al drama, cuyas fronteras se ven abiertas al diálogo con lo real inherente a este tipo de teatro, siendo el *actor* quien más directamente lo experimenta. Lo siente en la configuración de los personajes que ha de llevar a la escena, luego lo siente en su propia piel al encarnarlos. Según Patrice Pavis, el actor “es el vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y el oído del espectador.”<sup>289</sup> Efectivamente, es el agente más sensible, pues en el mismo instante de la enunciación del texto ha de convivir con esta ruptura de fronteras y adaptarse a ella. Y todo ha de hacerlo este actor *amateur* que cohabita con los actores *ocasionales*, es decir, los cortesanos ociosos con habilidades dramáticas.<sup>290</sup> Este actor ve rotas sus fronteras de actuación<sup>291</sup> y debe renunciar a la ilusión a cambio de mantenerse muy cerca de la realidad; debe cumplir un objetivo radicalmente distinto, debe tratar de *pintar* la realidad lo mejor posible mediante la imitación de los tipos sociales. Más adelante veremos qué medios utiliza para ello y a partir de

<sup>287</sup> «Juglares, actores y bufones: la invasión, *op. cit.*, p. 123.

<sup>288</sup> Juan del Encina, *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, M. A. Pérez Priego (ed.), *Teatro Completo de Juan del Encina*, Madrid, Cátedra, 1998.

<sup>289</sup> *Diccionario de Teatro*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 33.

<sup>290</sup> “[...] a les corts nobiliàries i reials, a més dels ja esmentats bufons i misnistrils, no hi mancava criats que, al costat dels proveïdors regulars de diversions i textos poètics i dramàtics, posaren al servei dels seus senyors les seues dots histriòniques”. (J. Ll. Sirera Turó, *Els autors medievals de teatre hispànic a l'edat mitjana i la construcció de l'actor ideal...*, *op. cit.*, p. 105).

<sup>291</sup> Entiéndase aquí el término *actuación* en el sentido del ámbito o espacio en el que desarrolla sus papeles y funciones, y no como el ejercicio de dramatización en sí.

qué reglas se rige en tal empresa. Atendamos a las palabras de Alfredo Hermenegildo a propósito de tal situación:

El teatro anterior a la aparición del actor profesional cuenta con la presencia en escena “de unos seres vivos, concretos, que sufren una serie de transformaciones hasta convertirse funcionalmente en “representantes”, en signos” (Sito, 1983: 377). La vida personal de sus intérpretes, su pertenencia social, los avatares de su existencia, etc, llega a hacerse presente en el tablado condicionando la representación y rompiendo la línea separadora de lo real y de lo fingido.<sup>292</sup>

Así pues, una de las circunstancias de las que partimos para el estudio de la técnica actoral es que la indefinición de fronteras producidas en las salas, obliga a que surja un actor con el objetivo de imitar la realidad, objetivo que se aleja del oficio moderno; la segunda se basa en que la propia indefinición del mismo hace que nos refiramos a un actor que todavía no es tal porque su arte se encuentra en un estadio de anteprofesionalización y porque, además, convive con otros representantes circunstanciales a quienes tendremos que saber descubrir en el análisis de las obras.

El personaje en la comunicación teatral atiende a dos funciones, pues esta posee dos vertientes: la interna y la externa. Respecto a la primera, debe cumplir con su función al relacionarse con los demás personajes, mientras que en la segunda debe transmitir el mensaje del autor al público. La dualidad de emisores (autor-personaje) y receptores (otros personajes-público) es clara. El personaje teatral debe atender siempre a las respuestas de sus dos interlocutores: el de la sala y el de la escena.<sup>293</sup>

La permeabilidad de las barreras existentes en el acto teatral cortesano ya nos ha ofrecido diversas consecuencias, pero es quizá la confusión entre actor y personaje la más duradera de todas y viene dada, obviamente, por la superposición de realidades que se produce. En algunas ocasiones, esta sensibilidad extrema de las barreras entre los vértices que articulan el hecho teatral —auto, actor y público—, dejará huellas de tipo lingüístico, pues a tal llegará el solapamiento de roles que el autor construirá papeles lingüísticamente más

<sup>292</sup> «Juglares, actores y bufones: la invasión ...», *art. cit.*, p. 136.

<sup>293</sup> Cf. César Oliva, *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 142-143.

depurados y cultos en función de quién vaya a ser su representante, pues el espectador ve sobre el escenario al personaje pero también a la persona.<sup>294</sup>

El hecho de que la historia<sup>295</sup> que cuenta la representación sea ficticia pero no desdeñe introducir datos y personajes reales como, por ejemplo, los reyes haciendo de sí mismos, hace que se produzca una *diversidad ficcional* en la que algunos personajes desempeñan un papel en la ficción al mismo tiempo que se encarnan a sí mismos. Veamos cómo lo explica Othón Orróniz al hablar de este fenómeno aplicado a la obra de Juan del Encina:

En estas primeras obras de Encina, lo imitado apenas si ha roto su nexo con el presente del espectador, y es más bien como una continuación de aquél, o como un desdoblamiento del mismo. De la misma manera que el espejo nos refleja una imagen casi contemporánea, esas primeras representaciones ofrecieron a los ojos curiosos de los nobles un juego singular: la presencia en la misma persona corporal de dos seres distintos: uno real, el otro virtual.<sup>296</sup>

En el caso concreto de Gil Vicente o Lucas Fernández, se produce la situación de ser ellos mismos quienes —supone parte de la crítica— actuaron en algunas ocasiones, con lo cual a esa dualidad enunciativa se le añade ahora una tercera vía que la convierte en tridimensional. Sobre la escena habrá un actor, un autor y un personaje. Este hecho hará que el personaje adquiera características de la persona real y viceversa. En nuestra opinión, esto se encuentra en estrecha relación con la *idea* de teatro que el hombre del Renacimiento tiene, que parece estar basada en la concepción de estas prácticas como un *juego*. De facto, este concepto es indisoluble del hecho teatral, ya que sólo así se explican muchas de sus características. Huizinga da la siguiente definición de juego:

Bajo el ángulo de la forma, podemos [...] definir el juego como una acción libre, sentida como *ficticia* y situada fuera de la vida corriente, capaz sin embargo de

<sup>294</sup> Cf. Quirante, Rodríguez y Sirera, *op. cit.*, p. 131.

<sup>295</sup> Utilizamos la *historia* como sinónimo de *fábula*. El *Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis (*ed. cit.*, p. 235 y 197, respectivamente) recoge las siguientes definiciones: “La historia o historia explicada, es el conjunto de los episodios expuestos, independientemente de su forma de presentación [...]”. La relaciona con la primera de las acepciones de *fábula*, a saber: “Del latín *fabula* (*frases, relato*), el término *fábula*, que corresponde al griego *mythos*, designa la «serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra», según el diccionario francés *Robert*.”

<sup>296</sup> *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 36-37.

absorber totalmente a quien actúa; una acción desprovista de todo interés material y de toda utilidad; que se realiza en un tiempo y en un espacio expresamente circunscritos, se desarrolla ordenadamente según unas reglas dadas y suscita en la vida relaciones de grupos que se rodean voluntariamente de misterio o que acentúan a través del disfraz su alejamiento con respecto al mundo habitual.<sup>297</sup>

Patrice Pavis la relaciona inmediatamente con la práctica teatral:

La descripción del principio lúdico podría ser la del juego teatral: ¡no faltan en él ni la ficción, ni la máscara, ni el escenario delimitado, ni las convenciones! Por supuesto, pensamos inmediatamente en la decisión escenario/sala que separa radicalmente a los «jugadores» de los espectadores y parece oponerse al espíritu del juego.<sup>298</sup>

A nuestro modo de ver, no se trata, pues, de un caso de inmadurez fruto de la anteprofesionalización y sí fruto de la vigorosa presencia de ese concepto lúdico propiciado por el momento histórico que se vive y que ya hemos explicado. Autores como Surtz<sup>299</sup> no opinan de igual forma, ya que consideran que esta situación es producto de un entendimiento erróneo de la ficción.

Creemos evidente que este juego de realidad-ficción responde al concepto lúdico de las prácticas escénicas, pero también es cierto que durante esta época nunca se perderá el decoro, pues la identificación entre persona y personaje no se producirá alegremente. Esto es, siempre se verá organizada por la estructuración jerárquica; mientras el rey sólo se representará a sí mismo o a alguna deidad, los papeles de los criados siempre serán cubiertos por personas de clase inferior, ya sean criados o actores *amateurs*. Esto conferirá mayor verosimilitud a la representación, que es el fin último de la imitación de la realidad. Esta noción del *decoro* tiene que ver con la acepción que hace referencia al código tácito de preceptos ideológicos y morales que tiene por objeto la adaptación al gusto del público. Pero también se buscará el decoro interno, es decir, el decoro como mecanismo de la verosimilitud, que busca la coherencia entre los elementos de la obra dramática. De ahí que

---

<sup>297</sup> *Apud* Patrice Pavis en el *Diccionario de Teatro*, ed. cit., p. 255.

<sup>298</sup> *Diccionario de Teatro*, ed. cit., p. 255.

<sup>299</sup> Ronald Surtz, *The birth of a theater. Dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega.*, Madrid, Castalia, 1979.



un pastor hable y se comporte como tal, y también un príncipe haga lo propio. Cuando se rompa esta regla se estará buscando el juego teatral.<sup>300</sup>

La manera de actuar se verá, sin duda, afectada por esta circunstancia, ya que una obra en la que el personaje del rey esté representado por el propio monarca condicionará la forma de representar del resto. Por otra parte, nunca asistiremos a la participación de altas dignidades en géneros burlescos como las farsas, ni en los ambientes de mayor rusticidad, en cuya sencilla y grotesca realidad no cabe la grandeza del rey. En esos casos, serán los rústicos quienes invadan el espacio real de la representación en el que se encuentran los monarcas y aristócratas para establecer un diálogo con ellos sin introducirlos en un ambiente impropio. Encontramos dos ejemplos perfectos en Encina y Vicente. El primero lo hizo en su *Égloga representada en la noche de la Natividad*:

JUAN	¡Dios salve acá, buena gente!
	Asmo, soncas, acá estoy,
	que a ver a nuestrama voy.
	¡Hela, está muy reluziente!
	O la visera me miente
	o es ella sin dudança.
	¡Miafé! Tráyle un presente
	poquillo y de buenamente.
	Tome vuestra señorança.
	[...]
MATEO	¿Ya tú persumes de gala,
	que te arrojas al palacio?
	¡Andar mucho en ora mala!
	¿Cuidas que eres para en sala?
	No te vien de generacio. <sup>301</sup>

La referencia a la Duquesa de Alba es clara en los versos iniciales, y ya advertía este juego espacial en la acotación inicial de la pieza: “Y aquel que Juan se llama entró en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban oyendo maitines y, en nombre de Juan del Enzina,

<sup>300</sup> Para una definición más amplia del término, *vid. Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis, *ed. cit.*, pp. 118-119; *Diccionario Akal de Teatro* de M. Gómez García, *ed. cit.*, p. 244.

<sup>301</sup> Juan del Encina, *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, *ed. cit.*, vv.1-9 y vv. 50-54, pp. 97-98 y p. 100.

llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa.”<sup>302</sup> De este modo, Encina rompe los límites de la ficción porque desea hacer entrega de su obra a sus mecenas, pero en vez de introducirlos a ellos en el espacio de ficción natural para el Pastor Juan, se cuele él mismo en la sala de palacio. Mucho más conveniente y decoroso, aunque el pastor Mateo le recrimina su aparición allí, recordándole que ese no es su lugar. Esta discusión acerca de personajes y espacios es todavía más jugosa porque en realidad Encina está escenificando la tensión existente con sus detractores, quienes no le quieren en la corte. Se da un triple juego de realidad/ficción en el que el personaje es una representación del autor, que ficcionaliza un problema real mediante una ruptura de espacios. Ahora más que nunca, pensamos que nada de esto es fruto de la inmadurez dramática sino de la idea de teatro como juego.

Con otras intenciones pero de manera muy similar se presenta Gil Vicente como *Vaqueiro* en la Corte del Rey D. Manuel en el llamado *Auto da Visitação*, jugando al mismo juego que había inventado el maestro Encina:

Pardiez siete arrepelones  
me pegaron a la entrada  
mas yo di una puñada  
a uno de los rascones.

[...]

Rehuélgome en ver estas cosas  
tan hermosas  
que está hombre bobo en vellas  
véollas yo pero ellas  
de llustrosas  
a ñosotros son dañosas.

*Fala à rainha:* [...]

Envíame a saber acá  
si es verdá  
que parió vuestra ñobleza.  
Mía fe sí que vuestra alteza

---

<sup>302</sup> *Íbidem*, p. 97.

tal está  
que señal dello me da.

Muy alegre y placentera  
muy ufana esclarecida  
muy prehecha y muy llucida  
más mucho que dantes era.<sup>303</sup>

Asistimos nuevamente a la entrada de un rústico en la sala en que se encuentra la reina tras dar a luz, pues desea enterarse de las buenas nuevas. Las dificultades que encuentra para entrar pueden ser también un símbolo de los obstáculos que encuentra un artista para *hacerse un hueco*, de manera que Vicente vuelve a jugar a la confusión entre realidad-ficción y persona-personaje. Además, mientras en el caso de Juandel Encina no está claro si el dramaturgo participó o no en la obra, parece que Gil Vicente sí lo hizo. Se acrecienta, así, el juego de identidad. Su admiración por el espacio en el que entra como *Vaqueiro*, es también su admiración como Gil Vicente, poeta que presenta esta novedosa invención.

En el caso de los representantes cortesanos, podemos afirmar que, más que nunca, serán “coautores del texto en un acto”,<sup>304</sup> pues poseen la responsabilidad última de presentar al personaje ante el público, y es precisamente esta competencia la que los obliga a seguir el dictamen de la exigencia del mismo. Esta irá variando conforme lo hagan la época y/o el gusto, y, creemos, condiciona la representación de los personajes dependiendo de su clase social. Como demuestran los ejemplos de Encina y Vicente, su estatus social y circunstancias personales serán fundamentales en la construcción de sus personajes en lo referente a su relación con el espacio —y público— en el que se desarrolla la acción de las piezas. Veremos, cuando analicemos las obras, hasta qué punto varía su comportamiento conforme cambien los diferentes espacios creados *para* y *por* los eventos. Se trata de una situación de celebración/juego/confusión que aleja este teatro del teatro actual.

<sup>303</sup> Gil Vicente, *Auto da Visitação*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, ed. cit., vv. 1-4, vv. 15-20 y vv. 35-50, pp. 17 y 18.

<sup>304</sup> Esta precisión que Díez Borque (*op. cit.*, p. 27) realiza en torno a la figura del actor nos parece un magnífico modo de conferir relevancia al arte del comediante; también A. Hermenegildo (“Juglares, actores y bufones: la invasión ...”, *op. cit.*, p. 126) y J. L. Sirera («Els autors de teatre hispànic a l’Edat Mitjana...», art. cit., en el mismo estudio, sobre todo en las pp. 108-111) se sirven del término *coautoría* para explicar la escasez de libertad creadora del autor y actor, siempre dependientes de la tiranía del público. J. L. Sirera da gran importancia a que los actores guarden el decoro atendiendo a las circunstancias de la representación, hecho que condiciona la creación, lectura y posterior presentación de los diversos personajes.

Además de los jardines, Alfredo Hermenegildo identifica los patios de palacio como otro de los espacios aptos para la representación áulica. Si bien se utiliza más en el teatro de la zona de Levante, también podrá utilizarse en el extremo occidental de la Península. Tiene una enorme cantidad de posibilidades escénicas porque de él parten las escaleras que enlazan con habitaciones de los señores, pasillos y puertas comunicantes con las estancias de los criados y un claustro que permite la jerarquización social del público asistente en varios niveles. En este sentido, se trata de un lugar más adecuado para organizar representaciones.<sup>305</sup>

Este teatro de sala formará parte de esas prácticas artísticas cuyo modo de representación se verá claramente influenciado por el entorno de intimidad en el que se produce —intimidad sobre todo en el caso de las obras religiosas. Como en la pintura, se crearán cuadros de deliciosas escenas costumbristas que desprendan *gracia*, buscando de este modo la armonía del conjunto. Los personajes se regirán y vestirán guardando el decoro, es decir, según su estatus, manteniendo el hieratismo, los gestos expresivos o visajes ridículos conforme a ello. Se buscará la estilización y el simbolismo en muchos casos, y los principios retóricos y poéticos darán al actor los tonos y gestos apropiados: la gestualidad cortesana se utilizará para los amantes, la religiosa para los momentos de recogimiento, la gestualidad urbana y vulgar para la farsa... Todo se realizará con la máxima precisión por la cercanía del público, que querrá admirar una *pintura* perfecta; la voluntad por hacerle reír o impresionar imitando realidades, verdades o deformaciones burlescas exigirá rigor. Esto nos lleva a pensar que la constancia en el ejercicio escénico llevó a que poco a poco esta labor se alejara de una servidumbre obligada a actuar sin tener ni idea de hacerlo, para dar paso a personas empleadas en ella por sus cualidades sobre el tablado. También participarían cortesanos con las habilidades requeridas, amén de los propios poetas y juglares admitidos en la corte, precisamente, por sus habilidades vocales, musicales y expresivas —aunque sujetando su gestualidad más *descompuesta*.

#### **2.5.2.2. Espacios efímeros cortesanos**

Si lo más corriente es contar con esas salas y escenificaciones sencillas de las que hablábamos, mención aparte merecen los grandes escenarios en los que se representan algunas de las obras, entre otros juegos y como parte de un espectáculo aún mayor. Tenemos,

---

<sup>305</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público en el Quinientos...*, *op. cit.*, p.184.

por ejemplo, noticia de algunas salas construidas *ad hoc* para alguna celebración, que acabarían convirtiéndose en escenarios de lujo para nuestras obras. Nos interesan porque son el testimonio de la importancia que se le da a la representación del poder, la idea de ficción que se sostiene y el lugar que los distintos actores ocupan.

Sirva de ejemplo el detallado testimonio de la sala de madera mandada construir em Évora por D. João II para los festejos de la boda de su hijo con la princesa Isabel de Castilla (1490).<sup>306</sup>

Da grande sala de madeira que el rei mandou fazer.

E porque nos paços todos nam havia casa tam grande e em que tanta gente se podesse agasalhar, havendo aí grandes salas, mandou el rei fazer ua sala nova de madeira per grande engenho e arteficio, e cousa grande que se fez onde era a horta de sam Francisco pegada com a porta do moesteiro e os paços que jazia ao longo norte e sul. Tamanha que era de longo de trezentos palmos, e de largo de setenta e cinco palmos, e de alto de setenta e dous palmos. Foi armada das paredes sobre grandes e fortes mastos que com grande custo de Lisboa foram trazidos, e antre os mastos de paredes e taipas, e per cima armada de mastos delgados e outras madeiras, e cuberta de tavoado trincado e calafetado e breado como nau de madeira que nam podia chover nela gota d'água. E de dentro era toda das paredes e de cima armada e toldada de ricos e fermosos lambês, cousa nova que parecia muito bem pola deferença que tinha dos brocados e tapecerias.

Es decir, se construye una gran sala para un gran acontecimiento en el que se intenta albergar a tantas personas que es imposible utilizar las salas de palacio. Además, no se repara en gastos para realizarla con gran lujo y belleza, atendiendo a las últimas novedades artísticas. El lugar escogido se encuentra en el interior de la Corte aprovechando un espacio entre el Monasterio y el Palacio, de modo que es un lugar específico para la celebración de los festejos proyectados.

Tinha a porta principal muito grande com as portas muito bem pintadas, no topo contra o norte, e no outro topo era feito um muito grande estrado real que chegava de parede a parede, a que subiam per muitos degraus, tudo alcatifado de ricas

---

<sup>306</sup> Consultado en José Camões (dir.), *Documentos para a História do Teatro em Portugal* - HTP online. [15/7/2015]

alcatifas. E contra o ponente tinha ua porta junto do estrado de que se serviam pera os paços por onde as pessoas reais vinham e iam; tinha quatro casas de fora pegadas nela com muito grandes arcos altos nas paredes da sala, dous de cada banda que a faziam ainda parecer maior, pera muitos menistrés que nelas estavam muito altos e bem gasalhados donde tangiam às suas vontades. E um muito grande cadafalso à entrada da porta à mão esquerda pera trombetas bastardas e atambores, de muitos degraus em que estavam assentados às suas vontades sem tolherem vista uns aos outros. E à mão direita era feita ?a muito grande e muito alta copeira de muitos degraus, a maior que nunca vi, que tomava da porta até à parede da sala, e tinha tanta e tam rica prata, e tantas e tamanhas e ricas peças que era cousa espantosa e de grande maravilha.

Llama poderosamente la atención la existencia de un espacio para los músicos, los “menistrés”, que estaban “muito alto y “bem gasalhados donde tangiam às suas vontades”. También había un gran cadafal donde se situaban los músicos que tocaban las “trombetas bastardas” y los “atambores.” Un espacio en alto para los “menestrés”, que Bluteau ya recoge en su *Diccionario* de la siguiente forma:

menestrél, ou ministrel, ou menistrel. Segundo a opinião de Bourdelot, Menestrier, que em Francez significa o mesmo, deriva-se de Mnester; Pantomimo, ou famoso chocarreiro, do qual Tacito, & Dion fazem menção. Querem outros, que Menestrel venha de Ministellus, que se acha em alguns Historiadores antigos, Illi qui dicuntur Ministelli in spectaculis vanitatis, ibi multa fecerunt. Albericus, anno 1237. E esta palavra Ministellus, segundo alguns, queria dizer o mesmo que Ministrinho, ou pequeno, & infimo ministro, porque antigamente os histrioens, & chocarreiros dos Reys entravão no numero dos criados da casa Real, & o capatás, ou mayoral delles se intitulava Rey dos Menestreis, como se vê em hum papel original, escrito no anno de 1338. onde está, Eu Roberto Caveron, Rey dos Menestreis do Reyno de França. Neste mesmo Reyno pelo espaço de muito tempo forão chamados Menestreis os tangedores de rebecas, frautas, trombetas, & outros instrumentos de assopro. Em algumas partes de Castella Menestril responde a Chameleiro. Vid. Chameleiro no seu lugar. {(Entrando ElRey no Zambuco com os Menestreis que tangião. Barros, 1. Decada, fol. 72. col. 1.)} Vid. Monistrel. {(Capellães, Cantores, Menestreis. Chronic. delRey D. Manoel, 341. col. 2.)}

Bluteau recoge diversos ejemplos de testimonios europeos que explican los distintos papeles que los *menestrés* llegaron a cumplir. Una cosa está clara: su relación, de una manera u otra con la Corte. Tenemos también el término en francés (*Menestrier*) y en castellano (*menestril*), así como algunos sinónimos: pantomimo y chocarreiro en Francia, y charameleiro en Castilla.<sup>307</sup> Asimismo, también explica que antiguamente los *histriones* y *chocarreros*, es decir, los *menistriles*, formaban parte del cuerpo de criados de la casa Real, habiendo incluso un cargo para su jefe o mayoral: *Rey dos menestreis*. Da la noticia de un tal Roberto Caveron, que así se proclama en Francia. Esto apoyaría no ya la hipótesis de que en las representaciones cortesanas medievales participaban los criados, sino que dentro del cuerpo de criados de la Corte había profesionales del espectáculo que se dedicaban a ello. ¿Pero a qué exactamente se dedicaban? Parece claro que eran músicos puesto que tañían, según recoge también Pedrell:

Llamábanse antiguamente en España *ministriles* o *menistriles* los que tocaban en las iglesias las chirimías, bajones, bajoncillos, serpentones, cornetas, etc. ejecutando música compuesta *ad hoc* (tocatas de ministriles) o doblando las partes vocales de las composiciones litúrgicas.<sup>308</sup>

Sin embargo, la relación directa que establece Bluteau con *chocarreiros*, *pantomimos* e *histrões*, nos hace pensar en que tal vez hicieran también pequeñas acciones mimadas cómicas o bailes. No obstante, queda claro que en algún momento se identificaban al menos nominalmente con el resto de profesionales del gesto, pese a que las crónicas portuguesas simplemente los relacionen con la música.

ministrél, ou menestrel. A Chronica delRey D. Manoel diz, Ministrel, & no{ setimo tomo da Monarch. Lusit. livro 5. cap. 1. pag. 212.} acho,{ Os Ministreis tocando charamelas, atabales, & trombetas.} Certo Etymologista deriva Ministrel destas duas palavras Latinas Minor, & Histrion; & como já dissemos, declarando a palavra Menestrel, os primeiros Histroens, ou chocarreiros forão chamados Menestreis. Vid. Menestrel.

<sup>307</sup> No obstante, el término *charameleiro* designa en portugués, según Bento Pereira (*Prosódia*), aquellos que tocaban la flauta en los sacrificios. Es la traducción directa de la voz latina “spondialis.”

<sup>308</sup> Felipe Pedrell, *op. cit.*, p. 282. *Apud* Evangelina Rodríguez (dir.), *DPESO*.

Tiene sentido pensar que en algunos casos estos menestriles relacionados con los chocarreros, fueran esos juglares *reconvertidos* en la Corte de los que hablábamos anteriormente. Como dice Francesc Massip:

La requalificació de la condició social del joglar, de l'actor, es produeix a través de les seues habilitats mnemotècniques i vocals, és a dir, passa per la paraula i per la música. No es valora, almenys sobre el paper, al professional del gest i l'actitud, sinó al professional del verb i de la melodia (cantada o tocada).<sup>309</sup>

El hecho de que estuvieran separados del resto de músicos que tocaban las trompetas bastardas y los atambores puede ser también una pista de que no hicieran exactamente lo mismo. Como poco, indica que existe alguna diferencia entre ambos, que quizás radique en el baile o también en otras habilidades. También la especificación de que tañían “às suas vontades” nos ofrece la idea de la creatividad, hecho que les acerca al concepto de artistas mucho más que al de simples músicos encargados de señalar las distintas partes del evento mediante las trompetas o atambores. Por otra parte, el texto especifica que están “muy altos e bem agasalhados”, lo cual sólo puede indicar cierto respeto por ellos, ya que de no ser así, no se tomarían la molestia de acomodarlos bien ni de explicitarlo en la crónica.<sup>310</sup>

Pero la descripción de la sala aún nos depara más sorpresas que vienen a darnos una idea clara de la importancia de la separación de los espacios en los espectáculos cortesanos:

E ao longo da sala de cada parte foram feitos uns estrados que chegavam de junto da copeira e cada falso das trombetas até junto do estrado real, a que subiam por degraus e tinham de cada parte duas grades de pau muito bem lavradas ?a que estava no chão ao pé dos degraus e a outra no degrau de cima. Isto pera nos degraus vazios antre ?a grade e a outra se recolher e estar muita gente sem pejar a sala, e verem todos muito

<sup>309</sup> Francesc Massip, «L'histrió, el frare i el burgès. L'ahir i l'ara de la “interpretació” medieval», en Josep Lluís Sirera, *Del actor medieval a nuestros días*, op. cit., pp. 182-183.

<sup>310</sup> “Sandra Pietrini, “Il disordine del lessico e la varietà delle cose. Le denominazioni latine e romanze degli intranetitori medievali”, *Quaderni Medievali*, 47, 1999, pp. 77-113. [p. 106-7] aclara que es hacia el s. XII cuando se documenta el término francés *ménestrier* (en inglés *minstrel*), originalmente usado para designar a los juglares que servían junto a un señor, como sugiere la propia etimología (de *ministerium*). En siglos sucesivos el término pasó a indicar los juglares o *entretenedores* que se diferenciaban del nivel ínfimo de otros, cuando la oralidad cede a la escritura y esos juglares fueron capaces de componer poemas y narrarlos. Eran pues *entretenedores* socialmente privilegiados que quizá tenían su propio estatuto profesional y un sueldo fijo que les evitaba mendigar por dinero o sustento. El *ministerio* pues suponía una evidente recalificación social”. (Evangeline Rodríguez Cuadros, *DPESO*).



bem sem tolherem vista uns aos outros, os quais eram pessoas honradas, cortesãos e cidadãos que ali entravam per mandado dos mestres-salas, e da grade de cima estavam as mesas e os servidores que delas estavam ordenados, os que eram necessários e mais nam. E as mesas que estavam em todo cima com seus assentos encostados às paredes, eram por todas catorze mesas muito grandes, sete de cada parte em que cabia muita gente, e no meo destes estrados ficava a sala despejada em muito grande largura e o chão bem argamassado. E ao longo da sala em dereito das primeiras grades, estavam altos pendurados no ar per polés que vinham de cima do madeiramento, trinta castiçais muito grandes e muito bem feitos em cruz e dourados, e em cada um estavam quatro tochas, e debaixo de cada castiçal bacios muito grandes, em que as tochas pingavam por nam pingarem sobre a gente. De maneira que durando as festas na sala sempre no ar ardiam cento e vinte tochas além das com que os pajes serviam que eram cento afora os brandões que estavam polas mesas e na copeira que eram muitos, e seriam por todos perto de trezentas tochas e brandões acesas que ficava a sala tam crara como se fosse de dia.<sup>311</sup>

Un espacio creado *ex profeso* para representar el banquete de la hermana del Rey. Representar, sí, ya que se nos detalla un lugar en donde incluso hay gradas para que el público —descrito como las personas “honradas, cortesanos y ciudadanos”— pudiera ver aunque sin pisar la sala. Es interesantísimo que se les invite para impresionarlos pero que se separe arquitectónicamente sus espacios hasta el punto de acotar su área de acomodo y de utilizar diferentes puertas. La sala o, mejor, el gran escenario que es realmente el banquete, y que demuestra que ellos forman parte del espectáculo. Esta sala de madera sería lo más parecido, pues, a nuestra idea de teatro, ya que es un local en el cual van a representarse diversas obras encadenadas. Como en los espacios del teatro moderno, se tiene en cuenta que en el público no se molesten los unos a los otros; que todos tengan el campo de visibilidad despejado para poder ver a la familia Real en su lujoso estrado y a los comensales del banquete.

Posteriormente, esa misma sala de madera, servirá también como escenario para un momo, en el que puede verse la clara participación de la Corte al completo en el espectáculo. Se produce un maravilloso juego de teatro dentro del teatro, pues existe la celebración misma

---

<sup>311</sup> Garcia de Resende, «Vida e feitos del rei D. João II» in *Livro das Obras de Garcia de Resende*, 1545, ff. 70-70v. *Apud* Base de datos “HTP on line. Documentos para a história do Tetaro em Portugal”, José Camões (dir.), Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [20/7/2015]

como espectáculo y, en su interior, la representación de diversas ficciones. Vale la pena recoger la relación *in extenso* para poder apreciar la diversidad y riqueza de los espectáculos, en los cuales ya empezamos a reconocer futuros personajes del teatro renacentista. Estas tradiciones serán fuentes espléndidas para entender su posterior modo de representación:

«Dos ricos momos que el rei fez na sala da madeira pera desafiar a justa»

E logo à terça-feira seguinte houve na sala da madeira muito excelentes e singulares momos reais, tantos, tam ricos e galantes com tanta novidade e deferenças d'antremezes que creio que nunca outros tais foram vistos. Antre os quais el rei entrou primeiro pera desafiar a justa que havia de manter com envençam e nome do cavaleiro do cirne e veo com tanta riqueza e galantaria quanta no mundo podia ser. Entrou polas portas da sala com nove batês grandes em cada um seu mantedor, e os batês metidos em ondas do mar feitas de pano de linho e pintadas de maneira que parecia água. Com grande estrondo d'artelharia que tirava, e trombetas, atabales, e menistrés altos que tangiam, e com muitas gritas e alvoroços de muitos apitos de mestres, contramestres e marinheiros vestidos de brocados e sedas com trajos d'alemães, e os batês cheos de tochas e muitas velas douradas acesas com toldos de brocado e muitas e ricas bandeiras. E assi vinha a nau à vela cousa espantosa, com muitos homens dentro e muitas bombardas sem ninguém ver o arteficio como andava que era cousa maravilhosa. O toldo e toldos das gáveas de brocado, e as velas de tafetá branco e roxo, a cordoalha d'ouro e seda e as âncoras douradas, e assi a nau como batês com muitas velas de cera douradas todas acesas, e as bandeiras e estandartes eram das armas del rei e da princesa todos de damasco e douradas. E vinham diante do batel del rei que era o primeiro sobre as ondas um muito grande e feroso cirne com as penas brancas e douradas, e após ele, na proa do batel, vinha o seu cavaleiro em pé armado de ricas armas e guiado dele, e em nome del rei saiu com sua fala e em joelhos deu à princesa um breve conforme a sua tençam que era querê-la servir nas festas de seu casamento, e sobre concrusam de amores desafiou pera justas d'armas com oito mantedores a todos os que o contraio quisessem combater. E por rei d'armas, trombetas e oficiais pera isso ordenados, se publicou em alta voz o breve e desafio com as condições das justas e grados delas, assi para o que mais galante viesse à tea, como pera quem melhor justasse. E acabado, os batês botaram pranchas fora e saiu el rei com seus requíssimos momos, e a nau e batês que enchiam toda a sala se saíram com grandes gritos e estrondo d'artelharias, trombetas, atabales, charamelas e sacabuxas que parecia que a sala tremia e queria cair em terra. El rei

dançou com a princesa e os seus mantedores com damas que tomaram. E logo veo o duque com fidalgos de sua casa com outros riquíssimos momos. E veo outro entremez muito grande em que vinham muitos momos metidos em a fortaleza antre a rocha e mata de muitas verdes árbores, e dous grandes salvagens à porta com os quais um homem d'armas pelejou e desbaratou, e cortou ?as cadeias e cadeados que tinham cerradas as portas do castelo, que logo foram abertas, e por ?a ponte levadiça saíram muitos e mui ricos momos, e em se abrindo as portas saíram de dentro tantas perdizes vivas e outras aves que toda a sala foi posta em revolta e chea d'aves que andavam voando per ela até que as tomavam. E saído este grande e custoso entremez, veo outro em que vinham vinte fidalgos todos em trajos de peregrinos com bordões dourados nas mãos e grandes amais de contas douradas ao pescoço, e seus chapéus com muitas imagens, todos com mantéus que os cobriam até o joelho de brocados e per cima com remendos de veludo e cetim, e dado seu breve deitaram os mantéus, bordões, contas e chapéus no chão e ficaram ricamente vestidos todos de rica chaparia e os mantéus e todo o mais tomavam moços da câmara e reposteiros e chocarreiros quem mais podia e valiam muito que cada mantéu tinha muitos côvados de brocado. E assi vieram outros muitos e ricos momos que nam digo, com singulares entremezes, riquezas, galantaria e muitos com palavras e envenções d'ardideza aceitavam o desafio com as mesmas condições, e dançaram todos até antemenhã, e foi tamanha festa que se nam fora vista de muitos que ao presente são vivos eu a nam ousara d'escrever. (...) <sup>312</sup>

En la relación de estos momos, declarados como espectáculos totales e integradores de diversos tipos de funciones por así decirlo, encontramos diferentes *entremeses* o *fábulas*. Pequeñas historias escenificadas en esa sala de madera que actúa como teatro, del que entran y salen esas distintas historias. Todo es espectacular —tanto por su magnificencia como por su carácter ficcional— y busca sorprender por el *aparato* que conlleva: hay tramoya, decorados móviles, efectos especiales y todo lo necesario por recrear grandeza y ficción en cada una de las piezas.

Eso sí, los papeles estelares en cuanto a su jerarquía y magnificencia se encuentran asociados a los personajes principales de la Corte. Un espectáculo lleno de teatralidad que maravillaría sin duda alguna al público asistente. No es, lógicamente, este actor casual al que

---

<sup>312</sup> *Apud* Base de datos «HTP on line. Documentos para a história do Tetaro em Portugal», José Camões (dir.), *op. cit.* [20/7/2015]

buscamos, puesto que estos cortesanos participantes en los momos que se explican nada tienen que ver con los de los autos de Encina, Fernández y Vicente. Si bien es cierto que en algunos de ellos participaron, no parece que lo hicieron de la forma en que lo hacían en los momos. Las obras conservadas de los autores que nos atañen muestran un mayor grado de interés en mantener la ficción para lo cual necesitaron actores, que pudieran aprender largos papeles y cuyo nivel social les permitiera actuar en farsas y comedias. Pero, sin duda, como veníamos diciendo, estos espectáculos en los que salían a escena *caballeros, damas, salvajes o dioses*, sirvieron como ejemplo interpretativo para los representantes.

En cuanto al escenario, parece que estos momos descritos en la crónica entraban y salían mediante escenarios móviles; así que la lógica nos dicta que en las comedias en que entraran y salieran diversos personajes con artificios semejantes también podrían hacerlo de esta forma o, tal vez, plantear un escenario múltiple con diversos decorados. No creemos que las comedias y farsas se representaran sin escenario ni decorados, dada la magnitud de las fiestas a las que pertenecían en algunas ocasiones. No obstante, el conocimiento de estas representaciones nos sirve para desvelar la cultura del espectáculo y, en cierta manera, cuál es el contexto real en el que se producirían muchas de estas piezas. En el caso de las comedias, en las que hay personajes elevados, caballeros y damas, resulta comprensible pensar en una gestualidad parecida a la de los momos explicados. Incluso pudieron llegar a participar algunos cortesanos. El lugar escénico, el momento, el público... todo influiría sobre el sistema de actuación de los representantes. En cuanto al vestuario, la corte está acostumbrada a presenciar espectáculos de gran riqueza y simbolismo, luego los actores deben ir vestidos con gran detalle y portando los distintos símbolos que permitan su rápida identificación. Los gestos deberán ser también descriptivos del personaje, así como también su manera de hablar. En una sala de tales dimensiones y con tal cantidad de público, nos parece muy importante poseer una buena capacidad vocal, ya que los actores deberían alzar y colocar bien la voz.

Creemos que en estas piezas con personajes de naturaleza tan diversa sobre las tablas, tendrán cabida los actores ocasionales que son los cortesanos y los actores cuyo oficio proviene de los antiguos histriones y juglares. Queda claro que los actores que representan un papel alejado de la realidad —de su realidad social— deben atender a estas circunstancias especiales de representación, y que ésta deberá desarrollarse acorde con la magnificencia del espectáculo. Una sala grande desde la cual la visibilidad sea buena, no obstante, tiene que dar

lugar a una interpretación repleta de simbolismo y de gran signicidad. Hieratismo cortesano, sí, pero gestualidad altamente codificada y muy visual. Las palabras serán importantes en un espacio de fiesta y regodeo, pero también lo serán los gestos que los acompañan, así como los disfraces y máscaras necesarios para un rápido reconocimiento por parte del público. Apropiándonos de los términos *de lejos* y *de cerca* ya comentados, pensamos que las piezas representadas en este tipo de escenarios podrían considerarse aptas para la interpretación *de lejos*, al no necesitar de una presentación detallada del personaje en cuanto a su perfección y expresividad. No obstante, el tono del personaje deberá corresponderse con el conjunto del espectáculo, utilizando los mismos *colores* y *texturas* que el resto de la representación. Personajes en armonía con un entorno festivo, aunque sin el preciosismo de esos otros personajes *de cerca* correspondientes a esas piezas más privadas —o de mayor recogimiento— en escenarios donde se aprecie más el detalle de la representación.

### 2.5.2.3. Templos y capillas para la celebración religiosa

En segundo lugar, encontramos el teatro de temática religiosa representado en espacio sagrados o dedicados a la oración, el cual en modo alguno se representaría dentro de una de estas gigantescas macrofiestas descritas. En el contexto de las festividades religiosas, estos autos se celebrarían en capillas palatinas, iglesias o salas más reducidas. Proveniente de la tradición de los tropos medievales aunque con la influencia de la corte, sus temas y tradiciones irían perdiendo poco a poco, auto a auto, ese hieratismo en gestos y movimientos, para acercarse a una representación más libre o, mejor, más expresiva.

Como señala Hermenegildo, el teatro religioso guarda paralelismos con el cortesano y también persigue fines devotos o propagandísticos, y “utiliza, en un principio, el contingente humano que organiza y rodea el espectáculo.”<sup>313</sup> Además, confunde el espacio real y el dramático, de modo que hay también una confusión de roles entre público/actores, pues en muchos de los casos se respeta la jerarquía social o eclesiástica, e incluso hay personajes representados por la persona real. De hecho, algunos autores como Gil Vicente, protagonizaron algunas de sus piezas (*Auto da Visitação*) en la Corte y, en el caso de las obras de Lucas Fernández representadas en la Catedral, parece que ya no reservaron los papeles dramáticos para los clérigos exclusivamente, sino que empiezan a valerse de representantes a quienes se paga por actuar. Aun en el caso de que también actuaran clérigos, hay noticia de

---

<sup>313</sup> *Texto, escena y público en el Quinientos español, op. cit.*, pp. 201-202.

que éstos recibían cierta cantidad por actuar, como apunta Shergold.<sup>314</sup> Así lo documentan los pagos a los actores en una representación del tema de Adán y Eva en 1517, que representaron a Dios, Adán, un Ángel y la Muerte. En este tipo de documentación hay también muchos pagos realizados a músicos y bailarines, hecho que nos da una idea del nivel de especialización que se da en estas disciplinas, en las cuales se busca un espectáculo profesional y reglado. Se busca, en definitiva a artistas y no a aficionados<sup>315</sup> ignorantes, que puedan convertir una danza repleta de simbolismo y belleza en algo grotesco e impropio del escenario/contexto sagrado.

En una iglesia, catedral o capilla bien pertrechada para la realización de los oficios litúrgicos, la representación por parte de estos actores —sea cual sea su procedencia— vendrá marcada por un espacio en el que la ambientación general de la sala de representación (el púlpito, el altar) no coincide con la de la ficción, por ejemplo, de las églogas. Esta diglosia exigirá un esfuerzo de imaginación mayor por parte del público y de adaptación al espacio.<sup>316</sup> Se producirá una inverosimilitud provocada por el desfase espacial, que tendrá una gran repercusión sobre la manera en que el autor planteará sus obras. Nos hallaremos ante piezas repletas de elementos que traten de aprovechar la arquitectura y simbología ofrecida por el lugar, que condicionarán la manera de actuar de los representantes. El lenguaje gestual religioso adquirirá mucha más fuerza que en cualquier otro espacio por encontrarse en un lugar sagrado y, desde luego, los gestos rituales formarán parte del repertorio que debe dominar este actor. Por otro lado, también se aprovechará estas piezas para introducir música acorde con la temática y, por supuesto, eso dará lugar a participantes con habilidades para el canto —en el caso de aquellos que tengan un papel importante en la pieza—, pero también para representantes especialistas y músicos de profesión. Estos, además, ocuparán el espacio designado en el templo para ello.

Además, el hecho de poner en escena obras en iglesias o catedrales —como fue el caso de Lucas Fernández o Gil Vicente—, hará posible la introducción de otros elementos artísticos en los dramas, a saber: pinturas o esculturas. Los actores deberán ser capaces de interactuar con ellas mediante una cuidada gesticulación y movimientos. Por supuesto, deberá guardarse el decoro propio del lugar de representación y del momento, aunque

---

<sup>314</sup> *Op cit.*, 1967, pp. 67 y 73. *Apud* Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público en el Quinientos español*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>315</sup> Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público en el Quinientos español*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>316</sup> *Ibidem*.

también deberá cumplirse con el decoro interno, y cada personaje actuará como sea preceptivo que lo haga, siguiendo las fuentes de la tradición.

En los casos en que se integren referencias a frescos o pinturas —como en los casos explicados en el capítulo dedicado a la integración de las artes plásticas—, estamos convencidos de que los actores, sin duda, debían hacer gestos señalando, admirando y orando en dirección a la escultura o pintura escogida por el artista como parte de la pieza. Si no se indica en la acotación, puede ser porque el autor es al mismo tiempo director de escena o incluso porque no sea necesario al estar ciertas imágenes fijas en el imaginario cultural y una cantidad considerable de gestos perfectamente tipificados. Se consignaría así en teatro la misma tendencia que en el resto de las artes renacentistas: la presencia del retablo que busca una mayor integración sensorial del espectador, que es al mismo tiempo un fiel al que adoctrinar y conmover.

Si atendemos a la disposición espacial del retablo tan del gusto de la época, la figura principal de la *Adoración*, *Visitatio* o *Pesebre* estaría en el centro —como en la pintura— y el resto de figuras o imágenes a la izquierda y derecha hasta confluir en el centro justo, al igual que en los retablos. Puede ser que buscaran también la perspectiva estética situándose arriba y abajo para conseguir tal efecto. Eso también acentuarse con la actuación de los actores, al modular su voz para dar la sensación de estar más cerca o lejos.

El gusto del arte por la expresión del patetismo del que hablábamos en anteriores apartados se hará patente en estas obras, de amplia simbología pero cada vez mayor expresividad. La relación cercana con el público y la inverosimilitud espacial harán también que sea preciso un mayor esfuerzo por parte del actor por integrarse y hacer suyo ese espacio prestado para la ocasión. El movimiento de actores dentro del templo deberá estar perfectamente medido para no romper ninguna regla moral, pero, al mismo tiempo, deberá suplir las carencias escenográficas. Los juegos de perspectiva requerirán de una habilidad del autor y de los representantes para tornarse evidentes, así como también los cambios de escenografía. Parece lógico pensar en la utilización del escenario simultáneo, puesto que las entradas y salidas de los personajes se hacen mucho más difíciles que en cualquier otro lugar.

El encorsetamiento se hace más patente en este escenario por los motivos esgrimidos, pero también es cierto que cada gesto y detalle serán esenciales para recrear la ficción. No obstante, hay que tener en cuenta que se trata de una ficción que representa una Verdad absoluta e indiscutible, de modo que ni el autor podrá inventar comportamientos o

situaciones que no se encuentren en la línea de las Escrituras ni tampoco los actores. Sí podrán, no obstante, utilizar nuevas técnicas para conectar con ese público *cautivo* e impresionarlo, poniendo el espectáculo a la altura de esas pinturas de temática doctrinal tan del gusto de la época. Las representaciones en los templos buscan impacto, adoctrinamiento y salvaguarda del decoro; anhelos que solo podrán conseguirse con una representación bien envuelta en los códigos visuales y gestuales de la época. Ya hemos comentado el predominio de la gestualidad religiosa en estas obras, pero a este se juntará la habilidad para recrear cuadros de costumbres rurales que en el actor significará: vestirse correctamente, hablar atendiendo al registro del personaje y conocer los bailes y juegos que el autor introduzca. Estos siempre deberán dar la impresión de estar bien regularizados y nunca la de improvisación o realización defectuosa.

Entendemos que todo guardará un registro de hieratismo y simbolismo en los momentos más trascendentales de la pieza y de expresividad controlada por las reglas de la retórica en el resto.

## **2.6. A modo de recapitulación**

Los representantes del teatro áulico beben fundamentalmente de las fuentes que juglares y religiosos conservan hasta el Quinientos. Su lugar de desarrollo es el del mecenazgo cortesano, que instrumentaliza el teatro para mantener el poder. Así, el drama se convierte en una producción subordinada a las circunstancias para las que se demande a los autores. Los espacios de representación variarán en torno a dichas circunstancias, hecho que motivará el adecuamiento del tono y modo de representación. Los actores deberán representar fielmente el carácter que el autor imprima al texto para una total adaptación a ese espacio escénico, que podrá ser la sala, la capilla, los jardines de palacio o una iglesia o catedral dependiendo del motivo de la celebración. Su relación con el espacio y el público variará a su vez, según la temática de la obra, rompiéndose en mayor o menor medida las barreras de separación entre actor-público y autor-actor-público.

Los distintos modos de actuación requerirán de materiales culturales a disposición de los representantes, que harán posible la interpretación en cualquier espacio y de cualquier tipo de personaje. En el caso de los espacios religiosos o de personajes provenientes de la temática sagrada, será fundamental el conocimiento de la simbología y ritos religiosos, así como la tradición interpretativa de los personajes. Por otra parte, la representación de piezas



o personajes paganos en espacios cortesanos, requerirá la iconografía y tradición literaria y espectacular apropiada para representar personajes de los diferentes estatus. En este sentido, el fasto cortesano procurará materiales de gran importancia, mientras que la tradición farsesca e histriónica procurará elementos y situaciones perfectamente codificadas y listas para subir al tablado cortesano. No obstante, tendrá que producirse una matización de los personajes más groseros para su adaptación al refinamiento del público de la corte.

Las artes plásticas, además de proporcionar modelos representativos a los representantes, serán clave para comprender la mentalidad del artista peninsular en los albores del Renacimiento y su singularidad respecto al resto de Europa. Ciertos conceptos como la perspectiva, la integración de las artes o el gusto por el patetismo y la búsqueda de la veracidad, nos dirán mucho sobre los deseos del autor teatral. El desarrollo de las tendencias artísticas en Castilla y Portugal nos aportan pistas sobre el desarrollo del ejercicio escénico, que también tendremos en cuenta en el análisis de las obras.

Más que confusionismo, nos parece encontrar en este otoño medieval y nacimiento renacentista —como tiempo y lugar en el que trabajan Encina, Fernández y Vicente—, una gran cantidad de sustancias con las que construir al actor que necesita, una paleta muy variada de materiales y colores con los que revestirlo según la ocasión. Respecto a sus movimientos, gestos y voz, serán los conocimientos de retórica de autores y actores, así como la pericia adquirida por estos últimos, las guías que les den vida.

Habiendo trazado, pues, este marco teórico de la actuación, veamos de qué forma hacen uso de él nuestros autores, tratando de seguir las huellas de sus representantes y empezar a caminar hacia la restauración de las representaciones ideales de sus obras.



### III. Análisis de la técnica del actor preprofesional

#### 3.1. El actor en el teatro de Juan del Encina

##### 3.1.1. Consideraciones previas sobre el perfil biobibliográfico del autor

Nacido probablemente en Salamanca (1468?),<sup>317</sup> Juan del Encina estudió Leyes y Música en la Universidad, se graduó como Bachiller en Leyes y tomó las órdenes menores con la intención de poder aspirar posteriormente a beneficios eclesiásticos. Recibió cursos de retórica, latín y música de Antonio de Nebrija, al tiempo que ocupaba el puesto de mozo de coro en la catedral (1480) y, seis años después, el de capellán del mismo.<sup>318</sup>

En 1492, entró a trabajar para don Fadrique Álvarez de Toledo (1460- 1531), segundo duque de Alba y hermano del Rector de la Universidad, por recomendación de éste último, momento en el que —según Alfredo Hermenegildo— comenzó a escribir poesía.<sup>319</sup> Permaneció en el palacio de Alba de Tormes durante cerca de cinco años, precisamente en calidad de poeta, músico y dramaturgo de corte. Señala Pérez Priego<sup>320</sup> que ejerció su labor teatral como autor y como actor, hecho que también han dado por demostrado otros autores como Maria Grazi Profeti o Álvaro Bustos Táuler.<sup>321</sup> A sus mecenas, los duques, dedicó el *Cancionero* de 1496, entre cuyas páginas se encuentran las, al menos, ocho obras que representó en su capilla o salas de palacio.

Intentó ser cantor de la catedral de Salamanca pero perdió la plaza frente al también poeta, dramaturgo y actor Lucas Fernández, hecho referido en la *Égloga de las grandes lluvias* (1498), en la cual confiesa también que ya no vive en la corte ducal. La abandonó un año antes, pues le fueron cedidas las casas propiedad de su hermano en la parroquia de Santo Tomás en Salamanca.<sup>322</sup>

<sup>317</sup> Hay dudas respecto a la datación del nacimiento de Encina, y mientras Alfredo Hermenegildo indica 1468 (*Texto, escena y público...*, *op. cit.*, p. 35), Pérez Priego escoge 1469 como la fecha más probable. Se basa en la propia declaración del autor en la *Trivagia* (Roma, 1519), en la cual asegura que, en el momento de emprender su viaje a Jerusalén (1519), ya tenía cincuenta años: “Agora no es ora que yo más me aguarde,/ aviendo cumplido los años cinquenta / a me preparar a dar a Dios quenta.” Citamos por la edición de Ana M.<sup>a</sup> Rambaldo, Juan del Encina, *Obras completas, II*, Madrid, 1978. *Apud* Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, p. 11.

<sup>318</sup> Cf. Pérez Priego (ed.), Juan del Encina, *Teatro completo, op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>319</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, *op. cit.*, cap. 2.1.1. [12/08/2015]

<sup>320</sup> Cf. Pérez Priego (ed.), Juan del Encina, *Teatro completo, op. cit.*, p.12.

<sup>321</sup> Cf. Maria Grazia Profeti, «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas ...», *op. cit.*, pp.73-74; Álvaro Bustos Táuler, *Aspectos métricos y prosódicos del Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496)*, Centro de estudios cervantinos, Proyecto HISMETCA, 2010. [15/8/2015].

[[http://centroestudioscervantinos.es/upload/1926\\_mdfile.pdf](http://centroestudioscervantinos.es/upload/1926_mdfile.pdf)]

<sup>322</sup> Cf. Pérez Priego (ed.), Juan del Encina, *Teatro Completo, op. cit.*, p. 13.

Tras el desengaño por no haber conseguido la plaza que anhelaba, se marchó a Roma y entró en el círculo del Papa Alejandro VI (1431-1503), el valenciano Rodrigo Borja. Parece que no tardó en abrirse camino en aquella Corte, y su influencia fue lo suficientemente importante como para que ya en 1500 obtuviera beneficios en la diócesis de Salamanca. El propio Papa le llamaba el *continuus comensalis noster* y parece que le otorgó un poder sobre la ración de la plaza de cantor perdida frente a Lucas Fernández, aunque el cabildo opuso resistencia y, finalmente, no hemos llegado a conocer el resultado del pleito.<sup>323</sup> Como apunta Pérez Priego, parece que su máximo valedor ante la corte papal durante esta época fue César Borgia (1475-1507), a cuyo servicio ya se hallaría en 1500, habiendo desempeñado una gran actividad mientras estuvo a su cargo. No obstante, en 1505, cuando murió el pontífice, estaba al servicio del cardenal español Francisco de Lorris, un gran aficionado a las artes y a las letras quien, aparte de introducirlo en su Corte, le proporcionó alguna canongía, llegando a inscribirlo en el cónclave que elegiría al nuevo pontífice Julio II (1443-1513) para que pudiera acogerse a los privilegios conferidos a los conclavistas.<sup>324</sup>

Siguió gozando del favor del Papa y sus cardenales, fue nombrado arcediano de la catedral de Málaga (1508) y ordenado sacerdote por el Papa León X (1475-1521) en 1518. En Jerusalén celebró su primera misa, reseñando todo ello en su *Tribagia o vía sagrada a Jerusalem* (Roma, 1519) y, finalmente, el pontífice lo nombró prior de la catedral de León, donde pasó los últimos años de su vida y en donde murió en 1529 ó 1530.<sup>325</sup>

Tanto su vida como su obra buscan un reconocimiento de fama, prestigio y pretensiones por mejorar su estatus social, puesto que sus orígenes son muy humildes. Así lo explica J. Richard Andrews en su trabajo *Juan del Encina, Prometheus in Search of Prestige*,<sup>326</sup> en el

<sup>323</sup> Véase Ricardo Espinosa Maeso, «Nuevos datos biográficos de Juan del Encina», *Boletín de la Real Academia Española*, 8, 1921, pp. 640-656; Richard Sherr, «A note on the biography of Juan del Encina», en *Bulletin of the Comediantes*, 34, 2, 1982, pp. 159-172.

<sup>324</sup> Cf. Pérez Priego, Juan del Encina, *Teatro completo*, op. cit., pp. 14-18.

<sup>325</sup> Para más información sobre su estatus en Málaga, véanse los trabajos de Rafael Mitjana, *Sobre Juan del Encina, músico y poeta (Nuevos datos para su biografía)*, Málaga, 1895, y «Nuevos documentos relativos a Juan del Encina», *Revista de Filología Española*, 1, 1914, pp. 275-288. Pueden consultarse otros datos interesantes sobre su biografía, que no reseñamos aquí por preferir centrarnos en los aspectos que tracen su producción dramática. Además de los estudios ya citados, vid. Rafael Luna, «Juan del Encina», *Revista Contemporánea*, 11, 1877, pp. 449-465; Ferdinand J. Wolf, «Sobre Juan del Encina (Notas de M. Menéndez y Pelayo)», *La España Moderna*, 7 (1895), pp. 91-98; Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, *Juan del Encina en León*, Madrid, 1909 y «En torno a Juan del Encina», *Revista de Segunda Enseñanza*, 5, 1927, pp. 398-401; Ángel José Battistessa, «Trazos para un perfil de Juan del Encina», en *Poetas y prosistas españoles*, Buenos Aires, 1943, pp. 173-232; y Brother Austin, «Juan del Encina», *Hispania*, Wallingford, 39, 1956, pp. 161-174.

<sup>326</sup> J. Richard Andrews, Berkeley-Los Ángeles, 1959.

cual se refleja la personalidad de un Encina fundamentalmente vanidoso, hecho con el que discrepan autores como Javier San José Lera, para quien

Aunque la humildad no fue virtud practicada por los humanistas, para quienes la fama es valor altamente estimado, tampoco debe creerse que mueven a Encina solamente impulsos vanidosos de quien sabe, porque lo había dicho Cicerón, que *honos alit artes*, “La honra cría las artes”, como repetirá años después el autor del Lazarillo.[...]

El caso de Encina parece ser el de quien desea no verse excluido de la élite intelectual, por lo que eso podría suponer de cortapisa para su ascenso social.[...] Encina se comporta como un humanista al uso en busca de prestigio.<sup>327</sup>

Sus intentos por lograr ese prestigio y posición se desarrollaron, como hemos apuntado, en la Península Ibérica, en un primer tiempo, y en Italia posteriormente, hecho que marcó también la evolución de su labor como poeta y dramaturgo. Veremos a continuación de qué forma.

### **3.1.2. La dramaturgia de Juan del Encina**

#### **3.1.2.1. Caracterización de la primera etapa de su producción (1492-1498)<sup>328</sup>**

Las obras dramáticas de Encina son su obra capital, y ocho de ellas se publicaron en el *Cancionero* de 1496,<sup>329</sup> junto a un *Arte de la poesía castellana* (pionero tratado de teoría poética), poemas religiosos, una *Translación de las Bucólicas de Virgilio*, tres poemas alegóricos (*Triunfo de la Fama*, *Triunfo del amor* y *Tragedia trobada*, donde se lamenta por el fallecimiento del hijo de los Reyes Católicos, el príncipe Don Juan (1478-1497)).<sup>330</sup> Estas ocho primeras églogas se integran al final del *Cancionero*, reservadas en trece folios aparte.

---

<sup>327</sup> Javier San José Lera, «Juan del Encina y los modelos exegéticos en la poesía», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, p.187.

<sup>328</sup> Seguimos la cronología establecida en su *Teatro completo*, *op. cit.*, y aceptada por Alfredo Hermenegildo en «Mover las palabras: Encina y la teatralización progresiva», *art. cit.* Esta distribución estructura en dos grandes etapas la producción de Encina, si bien separa en dos fases también la primera de ellas. Tres períodos distintos de su vida a los que corresponden tres ciclos diferentes de escritura.

<sup>329</sup> *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca, s.i., 1496, 20 de junio. Edición facsímil de la Real Academia Española, con prólogo de E. Cotarelo, Madrid, 1928 (reimpresión, 1989).

<sup>330</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, *op. cit.*, cap. 2.1.1. [12/08/2015]

Sus catorce piezas se caracterizan por su brevedad, las temáticas pastoril y cortesana, tanto religiosas como profanas, e identificadas como *égloga*, *representación* o *auto*. En ellas se introduce la figura del pastor “con sus varias marcas y procedencias.”<sup>331</sup>

Todas las obras de Encina durante su primera etapa productiva —tanto las religiosas como las profanas— se desarrollaron en el entorno cortesano, hecho que, naturalmente, las condicionó. También el teatro religioso, sí, pues se produce como elemento de diversión de la Corte de los Duques de Alba, dentro de la tradicional actividad paralitúrgica de Navidad o Semana Santa. No obstante, como apunta Alfredo Hermenegildo, también existe en él una reflexión religiosa, trazada por el carácter de Encina:

Encina es un hombre del Renacimiento marcado por la necesidad de interiorizar íntegramente los condicionamientos de su propia vida, su trayectoria personal, y de racionalizar en la medida de lo posible los fundamentos de su fe y de las implicaciones prácticas que ella conlleva. En la obra de Encina, lírica, musical, dramática, hay un constante tira y afloja entre la necesidad de afirmarse como individuo y la presión ejercida por la tradición religiosa. La ruptura de los lazos impuestos por la tradición medieval son un rico amanecer de los soles renacentistas.<sup>332</sup>

Su primera obra es la *Égloga representada en la noche de la Natividad* y *Égloga representada en la misma noche de Navidad* (1498), que son una misma dividida en dos partes. Con ellas nació el teatro castellano, hecho por el que se conoce a Encina como el “padre del teatro español.” Justo apelativo porque, aunque ya hubiera diferentes manifestaciones parateatrales provenientes de la tradición litúrgica, el fasto cortesano, los diálogos cancioneriles y de las distintas manifestaciones callejeras durante la Baja Edad Media —como ya hemos comentado anteriormente— fue el autor salmantino quien unió el texto a la dramatización —dando importancia a la palabra— y consiguió elevar el teatro a la categoría de arte.

Estas primeras piezas se inscriben en la tradición del *Quem quareitis* que —si bien es cierto que hay una falta de documentación importante— parece que tuvieron una gran aceptación entre los feligreses durante toda la Edad Media, como ya hemos manifestado. El siglo XV prerrenacentista, con sus nuevos aires de arte y espiritualidad, trató de poner énfasis en la humanización de la figura de Cristo y, junto a la incorporación del costumbrismo

---

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, *op. cit.*, cap. 2.1.1. [12/08/2015]

pastoril a la cultura cortesana, se produjo un enriquecimiento de este tipo de representaciones navideñas.<sup>333</sup> No obstante —como anotaremos en el análisis de estas obras— no es hasta Encina cuando se incorporan los actores en el espacio dramático como espacio imaginario, hecho indispensable para que haya teatro, pues según Ortega:

Es preciso que el actor deje durante un rato de ser el hombre real que conocemos y es preciso también que Hamlet no sea efectivamente el hombre real que fue. Es menester que ni uno ni otro sean reales y que incesantemente se estén desrealizando, neutralizando para que quede sólo lo irreal como tal, lo imaginario, la pura fantasmagoría [...]. El hombre actor se transfigura en Hamlet, el hombre espectador —a su vez— se metamorfosea en conviviente con Hamlet y asiste a la vida de éste —él también, pues, el público, es un farsante, sale de su ser habitual a un ser excepcional e imaginario y participa en un mundo que no existe, en un Ultramundo, y en este sentido no sólo la escena, sino también la sala y el teatro entero resultan ser fantasmagoría, Ultravida.<sup>334</sup>

Siguiendo el calendario litúrgico, las siguientes composiciones fueron las del Ciclo de la Pasión, a saber: *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro precioso Redentor* y *Representación de la santísima Resurrección de Cristo*. La estructura de estas obras coincide con la de las *Visitatio sepulchri* y posee elementos procedentes de la práctica litúrgica vigente, utilizando el personaje del pastor rústico que acepta la doctrina sin posibilidad de discusión para catequizar al público cortesano.<sup>335</sup>

Mismo pastor rústico que, cargado de burlas y hablando el *sayagués*, transita las dos églogas de Carnaval —*Égloga representada en la Noche postrera de Carnal* y *Égloga representada en la misma noche de Antruejo*— también concebidas como un todo dividido en dos partes.

La *Égloga representada en requesta de unos amores* y la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* cierran el círculo de las compuestas al servicio de los duques. Se trata de otras dos piezas seriadas y Pérez Priego advierte en ellas un nuevo ensayo del dramaturgo, consistente en la teatralización de una escena típica y conocida extraída de la tradición literaria de la

<sup>333</sup> Cf. Ana M.<sup>a</sup> Álvarez Pellitero, «Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 16-17.

<sup>334</sup> Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, op. cit., pp. 44 y 57.

<sup>335</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, op. cit., op. cit., cap. 2.1.1. [12/08/2015]

pastorela.<sup>336</sup> El público cortesano reconoce perfectamente el tópico escenificado y enriquecido mediante procedimientos dramáticos, hecho que asegura esa perfecta comunicación deseada por los autores áulicos. Se mantiene el carácter ritual, festivo y vasallático de las piezas, esencial para su *arquitectura*, aunque existe una notable evolución respecto a las anteriores, hecho que habremos de valorar en la medida en que afecte también a su vertiente performativa.

Pero hay una segunda fase dentro de esta etapa de producción —posterior y en diferentes circunstancias—, conformada por la escritura y puesta en escena de tres obras. La *Representación ante el príncipe don Juan* (Salamanca, 1497) ya forma parte de estas piezas presentadas por Encina en Salamanca antes de su partida a Italia, una vez abandonada la corte ducal, si bien no confiesa que ya no vive en palacio hasta la navideña *Égloga de las grandes lluvias* (1498). Veremos si el cambio en la situación del autor en la corte tiene efectos sustanciales en la producción de estas dos piezas que, en todo caso, siguen un patrón similar al de las anteriores. La excepción temática e, incluso, genérica, tiene lugar también por esas mismas fechas con la representación en el ambiente estudiantil de Salamanca del *Auto del repelón*. Se aleja del resto de la producción enciniana, situándose en “un lugar un tanto marginal”,<sup>337</sup> pues su argumento y la lengua empleada se encuentran bien distanciados de los del resto de sus piezas:

El auto habría que encuadrarlo en una tradición de “juegos de escarnio” estudiantiles y universitarios —que serían muy populares en Salamanca, quizá en una de esas fiestas bufas y carnalescas de invierno (San Nicolás, Inocentes, la fiesta de los locos o el propio Carnaval).<sup>338</sup>

Así, esta primera etapa se caracteriza, en líneas generales, por dibujar unos límites muy tenues entre realidad y ficción, dando lugar a la ruptura de fronteras entre escena y espectador, e incluso se mezclan “las figuras de la obra y los seres reales que asisten a la representación, transformados breve y provisionalmente en signos teatrales.”<sup>339</sup> Se trata,

<sup>336</sup> Pérez Priego (ed.), Juan del Encina, *Teatro completo*, op. cit., pp. 52-53.

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>338</sup> *Ibidem*. Sobre esta relación, véase también F. Planes-Maurizi, «Recherches sur théâtre et traditions populaires: Juan del Encina et l'Auto del Repelón», en *Juan del Encina et le théâtre au XV<sup>e</sup> siècle. Actes de la Table Ronde Internationale, France-Italie-Espagne (17-18 octobre 1986)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 93-104.

<sup>339</sup> Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, op. cit., cap. 2.1.1. [13/08/2015]



como decíamos en apartados anteriores de este estudio, de un teatro de celebración y circunstancias, que liga “el contenido de la representación a la actualidad inmediata.”<sup>340</sup>

Además, en esta primera etapa se produce una instrumentalización del personaje, que deberá, por fuerza, revelarse también en el modo de actuación del representante. Las primeras églogas responden perfectamente a la vocación de *complemento litúrgico* o a los ya vistos ejercicios poéticos de la tradición cancioneril y, como afirma Alfredo Hermenegildo, su “índice de dramaticidad es muy bajo ya que los pastores, sus principales personajes, se limitan a ser dóciles instrumentos del sometimiento catequístico y el adoctrinamiento religioso.”<sup>341</sup> Esta situación cambiará según lo hagan las circunstancias de producción, además, claro está, del desarrollo natural proveniente del ejercicio escénico.

Pastores que hablan sayagués, voluntad catequizadora y placentera, ruptura de fronteras entre el espacio de actores y público, tradición litúrgica, carnavalesca y prácticas universitarias... Todo ello se aúna en manos de un autor en busca de fama y privilegios; surge un teatro representado en las salas de palacio que inicia la tradición teatral en España y Portugal. Veamos cuál es la diferencia con la segunda etapa de producción.

### **3.1.2.2. Caracterización de la segunda etapa (1509-1513)**

Desarrollada en las cortes papales de Alejandro VI (1492-1503) y Julio II (1503-1513), esta breve etapa de la producción enciniana fue propiciada por la inclinación hacia las artes escénicas —hacia el arte en general— y divertimentos de estos dos pontífices. Se trata de una época en la que se representan pública y privadamente comedias y églogas tanto en latín como en vulgar, proliferando cada vez más los espectáculos con fines propagandísticos bajo la coartada de festividades como el Carnaval o el contexto de fiesta por las nupcias de los aristócratas más ligados a la corte. Así pues, Juan del Encina siguió desplegando su arte para el poder, aunque el cambio geográfico y cultural le sirvió para modificar su teatro. Logró poner en escena tres obras (*Fileno, Zambardo y Cardonio, Cristino y Febea y Plácida y Victoriano*), que lo inscribieron “dentro de la tradición de la égloga clásica y de la práctica italiana de la época.”<sup>342</sup>

En la primera es en la que más claramente puede apreciarse la imitación de algunos aspectos de la dramaturgia italiana, habiendo encontrado la crítica su fuente de inspiración

---

<sup>340</sup> *Ibidem.*

<sup>341</sup> *Ibidem.*

<sup>342</sup> *Ibidem.*

en la égloga de *Tirsi e Damone* de Antonio Tebaldeo (1462- 1537).<sup>343</sup> No obstante, Encina no renunciará a introducir los aciertos de su primer teatro y, de este modo, logra una síntesis que presenta una temática amorosa a través de unos pastores rústicos originarios de su anterior teatro y otros rescatados de la tradición virgiliana, hecho que denota ya una evolución respecto a las anteriores. El mundo de la égloga es, según la mayor parte de la crítica, el elemento de mayor influencia de la tradición italiana sobre el drama enciniano, aunque hay que precisar que nunca dejará de conectar lo aprendido en Roma con su propia trayectoria pastoril. Desbridar los elementos exactos que recoge Encina es, por ello, tarea delicada a la que se han dedicado estudiosos como Othón Arróniz en su trabajo *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*.<sup>344</sup> Existe, sin duda, esa influencia aunque, como apunta Pérez Priego, Encina

[...] tenía ya hecho casi todo su teatro, y había conocido y hasta experimentado toda la amplia tradición pastoril medieval, desde la pastoral navideña a la pastorela cortesana o la pastorada rústica carnalesca. Había llegado incluso al descubrimiento de la bucólica virgiliana, que había parafraseado en su translación citada, y además conocía perfectamente la categorización estilística de la época que, a partir de los comentaristas virgilianos y sobre el modelo de la *rota Vergilii*, identificaba lo pastoril con el estilo humilde, pero también encuadraba la égloga en el *genus activum* o representable.<sup>345</sup>

Tanto *Cristino y Febea* como *Plácida y Victoriano* son, sin embargo, las piezas en las que se produce el salto que marca, verdaderamente, un gran desarrollo en esta segunda producción enciniana: el diseño del perfil psicológico de sus personajes o la simbología de sus nombres y expresión introspectiva reflejan perfectamente ese cambio en las inquietudes y deseos del hombre y mujer renacentista. Además, *Plácida y Victoriano* se autodefine ya como una “comedia” desde sus mismos versos iniciales, hecho que conlleva cambio de envergadura también en cuanto a personajes y situaciones. Como apuntábamos en el anterior capítulo,

<sup>343</sup> Vid. J. P. Wickersham Crawford, «The source of Juan del Encina's *Égloga de Fileno y Zambardo*», *Revue Hispanique*, 38, 1916, pp. 218-231, *apud* Pérez Priego, *Juan del Encina. Teatro completo, op. cit.*, pp. 72-74.

<sup>344</sup> Madrid, Gredos, 1969. Vid. también Pilade Mazzei, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Lucca, Amedei, 1922; Mia I. Gerhardt, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale*, Utrecht, Hes, 1975; y Georges Ulysse, «Juan del Encina et le théâtre italien de son époque», en *Juan del Encina et le théâtre au XVe siècle...*, *op. cit.*, pp. 1-16.

<sup>345</sup> Pérez Priego (ed.), *Juan del Encina, Teatro completo, op. cit.*, p. 70.

esta generación de autores utiliza la nomenclatura de sus piezas para indicar al público aquello que va a verse, en busca de encontrarse en perfecta sintonía con él. Toca, pues, buscar entre sus versos y acotaciones —y entre las acotaciones escondidas en sus versos— esos cambios que, para el autor, convierten una égloga en una comedia.

Asistimos, por otro lado, a innovaciones tales como el *prólogo* o el *introito*, inéditos en la historia del teatro castellano, así como a una transformación pagana de la mitología cristiana. De nuevo, Encina se acoplará al espacio cultural en el que se producen sus obras, reflejando, en este caso, la Roma pontificia renacentista. Todas estas innovaciones supondrán cambios también en la puesta en escena, cuyo principal agente es el actor. Este representante, ya al margen de la liturgia, se encarga de transformar esa alta virtualidad escénica que desprenden estas obras sobre las tablas. La dramaticidad que conllevan los enfrentamientos entre personajes o sus demonios interiores, evidencian el cambio a una teatralidad indiscutiblemente moderna.

También tendremos que valorar hasta qué punto pudieron verse influenciados los representantes de estas dos églogas por el arte de los comediantes italianos y, por supuesto, el arte y sensibilidad de los aristócratas levantinos integrantes del séquito de la familia Borgia. La importancia de los preceptos artísticos renacentistas es mucho mayor en la zona oriental de la Península Ibérica y, por supuesto, en Roma. Atenderemos a este hecho en el análisis para aislar, en caso de que las hubiera, las influencias que el cambio de espacio cultural pudo suponer.

### **3.1.3. Análisis del corpus escogido**

#### **3.1.3.1. Égloga representada en la noche de la Natividad**

Como ya ha quedado señalado en estas páginas, Encina desarrolla su trabajo para los Duques de Alba y este mecenazgo condiciona sus primeras obras. La *Égloga I* así lo indica en la introducción que antecede al texto, mostrando además que se representó en la noche de Navidad en “la sala adonde el Duque y Duquesa estaban oyendo maitines.”<sup>346</sup> No hay, pues, un lugar específico para realizar esta primera representación, y es el personaje quien *soporta* y *emite* la ficción, exigiendo un esfuerzo mayor por parte del público para entrar en ella. No

---

<sup>346</sup> *Égloga representada en la noche de la Natividad*, p. 97, en Juan del Encina, *Teatro completo*, edición de Pérez Priego, *op. cit.* Citamos la obra de Juan del Encina por esta edición. En adelante, señalaremos las notas o didascalías explícitas a pie de página, mientras que las referencias de los versos se harán entre paréntesis en todas las obras analizadas para agilizar la lectura.

obstante, este caso es, seguramente, uno de los más obvios en cuanto a la porosidad de barreras realidad/ficción y persona/personaje, pues el pastor llamado Juan asume la personalidad del propio autor y “en nombre de Juan del Encina, llegó a presentar cien coplas.”<sup>347</sup> No tenemos pruebas para afirmar que fuera el propio Encina quien representó este papel disfrazado de pastor, pero tampoco de lo contrario, y lo cierto es que la didascalia “en nombre de” puede significar que es otro actor (disfrazado de pastor) el que actúa *en nombre de* Encina, o simplemente se desea contribuir con ello a la ficción, fingiendo que el pastor no es el autor. En todo caso, la realidad se cuela en la ficción al llevar a cabo este juego identitario.

Por otro lado, se presenta uno de los pastores mientras que el otro espera afuera, cosa que explica la introducción inicial. Hay dos espacios, pues, habilitados para la función: la sala, que es el espacio de representación; y el pasillo o sala contigua, lugar en el cual se preparan los actores. Es una mínima división espacial pero nos indica el intento por diferenciar al actor del público, y por buscar también la verosimilitud. Además, así toda la atención recae sobre las palabras y acciones del pastor Juan, cuyo cometido es la entrega de las coplas a la duquesa, quien las recibe sin hablar y, por tanto, actuando como personaje real dentro de la ficción. La didascalia implícita que lo demuestra “acá estoy” (v. 2) marca pues, su entrada en escena, entrada que hace saludando y comentando sus propósitos al público reunido: “Dios salve acá, buena gente...” (v.1) / “que a ver a nuestrama voy” (v. 3). Cumple su recorrido hasta llegar al estrado donde estarían los duques, y finge no saber si es la duquesa o no (“Hela, está muy reluziente” / O la visera me miente / o es ellas sin dudança” vv. 4-6), mentándole primero que le ha traído “un presente” —que podría señalar con el dedo o la mano, como es preceptivo en la época— haciéndole por fin la entrega: “Tome vuestra señorança” (v. 10). Esta donación se haría, claro está, siguiendo el código del vasallaje y, por lo tanto, es de creer que iría acompañada de una reverencia o inclinación. Puesto que está delante de los duques, su parlamento sigue a continuación haciendo una loa del duque plagada de referencias clásicas, que demuestran la cultura de Juan del Encina pero se alejan de la ignorancia del pastor Juan. Y todo eso lo hace el autor utilizando el *sayagués* para tratar de crear la máscara pastoril; no guarda el decoro interno —pues el pastor no debería conocer esos temas—, pero sí el externo, ya que utiliza el habla rústica.

---

<sup>347</sup> *Ibidem.*

Primer elemento creador de la máscara pastoril: el *sayagués*, construido a partir de formas dialectales leonesas o del leonés castellanizado. La forma “asmo” (pienso, considero) fue frecuente durante la Edad Media, pero en la época de Encina ya resulta arcaica.<sup>348</sup> Así, la incorpora al habla del rústico o pastor del teatro, repleta de arcaísmos (*miáfē, trávole*), en la que también son frecuentes términos como *soncas, ahotas, aballa, chapado*, así como las formas con el prefijo intensificador *per-* (como en *perlabrado*), que disfraza los usos latinos de dialectalismo rústico, si bien es muy frecuente en el habla leonesa.<sup>349</sup>

Entra después el segundo pastor, llamado Mateo, como elemento indispensable para trasladar el mensaje que Encina desea: reivindicarse frente a sus señores frente a sus detractores. Como ya se ha explicado anteriormente, la discusión entre pastores en la sala de palacio es una dramatización de los problemas de Encina con aquellos que no consideran suficiente su talento para ocupar el puesto en palacio, pues como le dice Mateo: “No te vien de generatio” (v. 54). O lo que es lo mismo, nueva ruptura de fronteras que determina el conjunto de la obra: si Juan es el autor, acumula rasgos positivos frente a los negativos de Mateo, detractor o *alter ego* de Lucas Fernández, con quien tenía una gran competitividad.<sup>350</sup>

Respecto a los atributos de los pastores, encontramos muy pocos en esta primera égloga: “pellón” (v. 78),<sup>351</sup> “çurrón” (v. 81), “hato de pastores” (v. 87).<sup>352</sup> Veremos, posteriormente de qué manera van especializándose como elementos caracterizadores de estos personajes. No quiere esto decir que todos los elementos del disfraz de pastor los utilizaran siempre los representantes, como también apunta Alfredo Hermenegildo:

<sup>348</sup> Cf. Pérez Priego, ed. cit., nota 2, p. 97.

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 98. Véase también Carmen Bobes, «El sayagués», *Archivos Leoneses*, 4, 1968, pp. 384-402 y Frida Weber de Kurlat, «Latinismos arrusticados en el sayagués», *NRFH*, 1, 1948, pp. 166-170. Mientras la primera considera el punto de partida de estos latinismos el latín litúrgico, la segunda cree que es la formación universitaria la responsable de esta utilización o, más todavía, una cierta presión que la propia Universidad de Salamanca ejercería sobre estos autores.

<sup>350</sup> Los versos del pastor Juan “Calla, calla ya, malsín, / que nuca faltas de ruin, / tú tanbién como tu tío”, harían referencia a Fernández y a su tío, Alonso González de Cantalapiedra, que crió al dramaturgo cuando quedó huérfano, intentando introducirlo en la corte de los duques. Cf. Pérez Priego, ed. cit., pp. 100-101. Véase también R. Espinosa Maeso, «Nuevos datos biográficos de Juan del Encina», *Boletín de la Real Academia Española*, 8, 1921, p. 647.

<sup>351</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, el *pellón* es “vestido antiguo que parece era ropa larga y que por hacerse regularmente de pieles le dieron este nombre.”

<sup>352</sup> Si bien el *Diccionario de Autoridades* define el *hato* como “Ropa y otros objetos que alguien tiene para el uso preciso y ordinario”, Covarrubias (*op. cit.*, p. 677) identifica el *hato* como “el vestido y ropa de cada uno.”

La distancia que media entre el tablado y el espectador hace inútil la presencia efectiva de ciertos iconos. Dichos signos caen bajo el control de la microsemiótica, la escenificación de lo pequeño y no aprehensible por los sentidos del público, pero que contribuye a crear el ambiente apropiado para que los otros signos puedan desplegar toda su potencialidad semántica. No es inevitable fijar la clase de semillas que servirán para las apuestas pastoriles, ni es imprescindible el agua que se echa con el barril, ni los tachones del cinto, etc..., pero todo ello queda indicado por el escritor y, en todo caso, se alza como palabra creadora, como acto de lenguaje que determina y acota el mundo de la representación, el momento en que surge ante los ojos del espectador la “realidad de la vida fingida.”<sup>353</sup>

No tenemos pruebas de que se representara utilizando cada elemento de vestuario o de *atrezzo*, pero tampoco de que no se hiciera, aunque sí sabemos que la tradición representativa áulica gusta del detalle y los disfraces. Una representación en la que los pastores tuvieran que acercarse lo suficiente como para entregarle a la duquesa el regalo presentado es lo suficientemente “de cerca” como para buscar el detalle. Por contra, es cierto que precisamente en esta obra, la tradición que *manda* es la de los diálogos de pastores recitados y caracterizados solo oralmente. Ambas opciones son válidas, y partimos de la hipótesis de que la progresión del ejercicio escénico traerá una mayor virtualidad escénica, más detalles y, por tanto, una mejor caracterización de los personajes, tanto literaria como sobre las tablas.

Finalmente, Mateo queda convencido del talento de Juan y este le explica que está al servicio de los duques, hecho que impresiona a Mateo y que vuelve a romper la ilusión. Los dos pastores dialogan en un espacio que han invadido, pues se trata de la sala en la que se encuentran los duques y no su medio natural —el campo, la montaña—:

MATEO	¿ <i>Acá moras?</i>
JUAN	¡Miafé! Ha.
MATEO	¿Cómo te va?
JUAN	Bien me va.
MATEO	Quantes ora no te ahuzio.
JUAN	¿Y tú nunca lo has sabido?
MATEO	Miafé, no, soncas, digamos.

---

<sup>353</sup> Alfredo Hermenegildo, «Mover las palabras...», *op. cit.*, p. 174.

JUAN            *Pues estos dos son mis dos amos.*  
 MATEO        ¿Tiénente ya percogido?  
 JUAN            ¡Digo! Ya estoy bien avenido,  
                     y aun me dan buena soldada.<sup>354</sup>  
                     (vv. 142-150)

Además, las continuas interrogaciones y exclamaciones suponen la correcta recitación expresiva de los versos, así como el énfasis sobre las expresiones típicas de los pastores para una buena caracterización de los mismos, que ha de resultar cómica.

Encontramos, pues, en la obra el nacimiento del personaje dramático del *pastor*, que presenta ya algunos de sus atributos —lengua y vestuario—, que se irán desarrollando en posteriores piezas del género. Hallamos también una didascalia motriz proxémica que determina la entrada en escena del personaje, otra que implica un desplazamiento, otra didascalia motriz kinésica que implica la realización de un gesto ejecutor y otra icónica que implica el señalamiento de objetos.

El índice de dramaticidad es todavía muy bajo y los representantes realizan pocos movimientos, aunque sí deberán mostrar la expresividad que piden sus palabras y que los principios retóricos de la época les obligan a respetar para establecer la necesaria comunicación con un público al que apelan en varias ocasiones. De entre el público, interesa conseguir la máxima atención de sus señores, de modo que se referirá a ellos en más de una ocasión, rompiendo la separación espacial —incluso física— entre actores y público.

### **3.1.3.2. *Égloga representada en la misma noche de Natividad***

Esta segunda égloga está unida a la primera porque se representó a renglón seguido de la anterior; solo que mientras aquella trataba de dramatizar la valoración positiva del autor y entrega de sus obras —como objeto valioso— a los duques, esta responde a la celebración de la Navidad. De hecho, en la introducción inicial se indica esta globalidad de las dos “Adonde se introduzen los mesmos dos pastores de arriba, llamados Juan y Mateo.”<sup>355</sup>

De nuevo, los dos pastores son los protagonistas junto a otros dos, Lucas y Marco “en nombre de los cuatro evangelistas, de la Natividad de Cristo se començaran a razonar.”<sup>356</sup>

<sup>354</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>355</sup> Juan del Encina, *Égloga representada en la misma noche de Natividad*. Citamos por la edición de Pérez Priego, *Teatro completo*, op. cit., p.107.

<sup>356</sup> *Ibidem*.

Efectivamente, los nombres de los pastores nos indican que estos representan a los evangelistas, de modo que se trata de personajes que poseen una doble función: la de entretener y la de catequizar.

Comienza con todos los actores ya en escena —a diferencia de la anterior, en la que sí había didascalias de entrada— hablando de dos en dos, mostrando gran alegría y dando notables signos de expresividad (“¡Dios mantenga! ¡Dios mantenga! / ¡Oh, norabuena vengáis!” vv. 1-2; “No ay quien de prazer se tenga” v. 5 ), como es habitual en los pastores y dadas las buenas nuevas que han provocado la producción de la obra. Explica a continuación Lucas que es largo de exponer y por ello es preciso una “gran arenga” (v. 8) o, dicho de otro modo, es necesario un largo *parlamento*<sup>357</sup> para explicarlo. Nos resulta interesante esta apreciación porque es una forma de introducir una parte de la obra que quiere subrayarse. Es decir, el actor advierte al público que debe prestar atención a la siguiente conversación, por su contenido. Dice Covarrubias de la voz *arenga*:

Vulgarmente vale razonamiento artificioso y compuesto; díxose de la voz toscana *aringo*, que significa púlpito y lugar alto desde el qual se hazen los razonamientos y parlamentos; y assí *rengare* vale en la lengua toscana orar y *rengatore* el orador. No embargante esto trae su origen del griego, y está corrompido de *agrenga*, a nomine αγορά, ης, *agore*, es, *contio* vel a verbo αγοράσθαι, *contionor*, arengar.<sup>358</sup>

Esta palabra, pues, hace referencia a un tipo de parlamento específico, elaborado y artificial para razonar alguna idea o hecho. En este caso es un diálogo con voluntad catequizadora, que deriva —quizás casualmente— de la voz toscana que significa *púlpito*. Es una elección léxica que tal vez relacione ambos significados (que ahora se nos escapan) intencionadamente, especificando un tipo de parlamento largo y explicativo de una verdad evangélica indiscutible. Y, efectivamente, dicha *arenga* en forma de *conversación natural* de los pastores —siempre en *sayagués*— enumera punto por punto los hitos de la Concepción y Nacimiento de Cristo. Mediante preguntas, respuestas y declaraciones de gozo, satisfacción y emoción, los cuatro pastores demuestran conocer —al igual que los cuatro evangelistas— las Escrituras.

<sup>357</sup> Vid. voz «parlamento» en el *DPESO*.

<sup>358</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 142.



Es de notar que, habiendo cuatro personajes sobre el escenario, todos vestidos de pastores —y no de evangelistas—, Encina recurre a los apelativos nominales para presentar y dar paso a uno u otro para evitar el desorden y que el público no se pierda: “¿Qué te parece Mateo? / ¿Y a ti, Lucas? Di, verás. / ¿Y tú, Marco, qué dirás?” (vv. 19-21) , “¿Y tú, Juan del buen asseo / qué dizes que estás callando?” (v. 23). Una forma de nombrar y de destacar, por cierto, el personaje de Juan, a quien más adelante se le dirá “qu’es zagal de buen ardid” (v. 67). Y va a ser él, como personaje principal, quien tome la palabra para recitar lo que podríamos denominar unos versos *eco* de las exhortaciones de los sacerdotes al rezo para que los feligreses participen de la oración:

JUAN	Digo, digo que Él es vid, vida, verdad y camino. Todos, todos le servid, todos conmigo dezid qu’Él es el Verbo divino.
MATEO	Sí dezimos.
MARCO	Sí dezimos.

(vv. 68-73)

Esta invitación al rezo iría, con toda probabilidad, acompañada por el gesto *oro* predominante durante esa época, que señala Bulwer<sup>359</sup> y que consiste en levantar las manos

---

<sup>359</sup> “To raise the hand conioyned or spread out towards heaven is the habit of *Devotion*, and a naturall and universall forme of *Prayer*, practised by those who are in *adversity*, and in *bitter anguish of Minde*; and by those who *give publique thanks and praise to the most High*. Thus weacknowledge our *offences*, *aske mercy*, *beg reliefe*, *pay our vowes*, *imprecate*, *complaine*, *submit*, *invoke*, and *are suppliant*. Hence 'tis the Scriptures doe most emphatically define *prayer* by this outward signe, not that this speaking habit of the *Hand* is all or the most principall part of *devotion*, for, Hyppocrites, as if fired with *zeale*, extend their armes and hands, who yet but mock God by seeming to *draw nigh* unto Him, when their Hearts belie their *Hands*. But, this gesture is an outward helpe unto *devotion*, appointed by the ordinance of Nature to expresse the *holy fervour of our affections*. For since it is impossible by rea|son of our great infirmitie, we should with our soaring thoughts move beyond the centre of our bodies; we stand in need of some outward help to declare the *ascension of our inward zeale*, which we reveale by the extension of our hands, which supplying the place of wings, helpe our hearts in their flight upward. For unlesse our hearts are polluted with the leaven of hypocrisie, they raise the heart to the throne of grace, before which we present our *supplications*. But the Soul being invisible, unles she shew her selfe by demonstration of gesture, the *Hand* was instituted *Surrogate*, and *Vicar* of of the Heart, to testifie by outward gesture, the *offering and lifting up of the Heart*, and that our *prayers are seriously poured out from the bottome of our Breast*. Hence in those sacred Monuments that keepe alive the memories of the Dead, whe|ther their effigies be exhibited in brasse or marble their monumentall Statues are commonly hew'd into this forme of *prayer*. From the practice and naturall propensity of the *Hands* to

juntas y alzadas, levantado la cabeza hacia el cielo. Imagen del fervor empleada en los oficios, y su representación funcionaría para crear un efecto de verosimilitud y mover a devoción.



Fig. 1. «Oro», *Tratado de la Chirología de Bulwer* (Londres, 1644)

prayer, as from the premisses, *Athanasius* (as it is likely) drew this conclusion: That therefore man had *Hands* given him, that they might serve to necessary uses, and to be spread forth and lifted up in *offering prayer* to Him who made them. It being *on all hands* confest, that this gesture is an originall rite, and a piece of the discipline of Nature, polished also by the rule of rea|son, and solemniz'd by the examples and exhortations of wise men. For there was no Nation instructed in any kinde of piety, who did not know *before hand* by a tacite acknowledgement of a God, that the *Hands* in *prayer* were to bee lifted up. *Omnes homines tendimus manus ad Coelum cum [praeces fundimus,] sayes that Prince of Peripatetiques.* And *Gobriasin Xenophon* seems to confirme the same. *Apuleius* elegantly and roundly to this purpose. *Habitus orantium hic est, ut manibus extensis in coelum [praecemur.]* To this purpose *Horace.*" (*Chirologia: or the Natural Language of the Hhand and Chironomia: or the Art of Manual Rethoric,* London, Thomas Harper for Henry Twyford 1644, 2 vols, [Consulta facsimil ed. James W. Cleary, Southern Illinois University Press, London & Amsterdam, 1974]). *Vid. Rodríguez Cuadros, La técnica del actor..., op. cit., pp. 360 y ss.*

Respecto a la gestualidad, Mateo dice que “Con el dedo acertaría” (v. 55) quién es la Virgen María. Nos preguntamos si haría ademán de indigitar o señalar a alguien:



Fig. 2. «Rhetoricall indigitations», *Tratado de la Chirológia de Bulwer* (Londres, 1644)

En cuanto al movimiento escénico, los actores no parecen desplazarse, pese a que esa es su intención, según las exhortaciones de Lucas a Mateo: “vamos a ver aquel Niño” (v. 147); de Mateo a Juan: “ven, verás la mayor dellas” (v. 151); de Lucas a todos: “A Belen vamos, zagales / que allí dicen que ha nacido” (vv. 154-155); “Aballemos sin pereza, / vamos a tomar barveza / y a gasajar con su madre” (vv. 169-171); y, finalmente, Marco de nuevo: “Aballemos, aballemos / y no estemos anaziados” (vv. 176-177). Son signos que en otras églogas, efectivamente, supondrán la marcha de los pastores. No en ésta, pues a continuación

se canta un villancico y, finalmente, vuelven a decir que hay que marchar para ser los primeros.

Respecto a la técnica de la voz, encontramos un caso de *muda de habla* cuando Marco dice:

MARCO            Aquel que nos predicó  
que vernía después dél  
otro más valiente qu'él,  
que es aqueste que oy nació.  
Y este mesmo le embió,  
yo le vi por nuestra aldea,  
y aun él dixo: “No soy yo  
ni menos soy dino, no,  
de desatar su correa.”  
(vv. 118-126)

Obviamente, Marco no podría *decir* esos versos de la misma manera, puesto que así lo exige la ley del decoro, de manera que debe buscar otro registro lingüístico y, además, otro tono.

Además, hay también una didascalía implícita enunciativa, que controla el modo de enunciación del villancico final. Se trata de la introducción dada por el personaje Juan, claro portavoz de la *autoridad*, como ha quedado patente a lo largo de la pieza, diciendo: “y dos a dos cantiquemos” (v. 179) el segmento textual que va a seguir, es decir, el villancico. Y aquí es interesante preguntarse, como Alfredo Hermenegildo,<sup>360</sup> de qué manera van a separarse *dos a dos* los cuatro personajes presentes en escena. Damos por buena su hipótesis de que, aunque la resolución de esta incógnita no tiene demasiada importancia práctica, puede encontrarse en los primeros versos de la pieza, en que se agrupa a Lucas y Marco para decir el mismo verso, y a Juan y Mateo para enunciar el segundo. La misma motivación que al principio de la égloga le ha llevado a agrupar de tal manera a los personajes para que digan un solo verso, puede que al final de la obra se haga siguiendo el mismo modelo. De este modo, Lucas y Marco alternarán con Juan y Mateo en el canto de las siete estrofas del villancico. Quedamos sin saber cuál es la pareja que empieza a “cantar” en primer lugar. En todo caso, *cantar dos*

<sup>360</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, «Mover las palabras...», *op. cit.*, p. 175.

*a dos* supone una técnica del ámbito del canto que este tipo de actores deberá controlar. De hecho, el propio Juan explicita: “... cantiquemos / porque *vamos ensayados*” (vv. 179-170).<sup>361</sup> Ese perfeccionismo en el arte del cantado y danzado se busca siempre, como ya hemos visto, así como la adecuación perfecta del género al asunto de la obra y a los personajes. El villancico, elemento propio de los pastores, está repleto de expresiones sayaguesas acorde con sus intérpretes.<sup>362</sup> Además, ese control del canto parece mayor en el caso del villancico, como señala Hermenegildo:

La gramática teatral enciniana prevé, con gran regularidad, la manera de enunciar los villancicos de cierre, formen estos parte del texto dramático o queden sin identificar en él. Las DI enunciativas suelen marcar casi siempre la forma de decir o de cantar el segmento final, el villancio, o de terminar la pieza. Esta particularidad, que no es muy frecuente en el resto del texto dramático de nuestro autor, indica claramente que los villancicos finales o las salidas terminales necesitan una distinta forma de enunciación.<sup>363</sup>

*Canticar a dos* se revela como una expresión específica del arte de la actuación, propia de la *tejné* en el área de la música. El *DPESO* ya recoge la variante *cantar a dos y a tres*:

|| **1.** Es cantar en compañía de otra, u otras voces, llevando cada uno sus puntos, según el orden que le toca en la composición del maestro: cuya perfección consiste en la disposición y armonía de las quatro voces. Lat. *Duarum, trium, quatuorve vocum concordia canere*. (Dicc. Aut.) # Dicen de la música por unirse las voces para seguir la composición. (Terrerros)

<sup>361</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>362</sup> Como apunta Pérez Priego (*Teatro completo, op. cit.*, nota 181, p. 114), el villancico que cantan se halla también copiado con su música en el *Cancionero de la Catedral de Segovia* (fols. 207v-208r), que fue conjuntado a finales del siglo XV para la Corte de Isabel la Católica. Esto, dice Pérez Priego, puede indicar que la égloga se representase posteriormente fuera de la corte de los duques de Alba. Esta opinión la comparte también Danièle Becker, «De l’usage de la musique et des formes musicales dans le théâtre de Juan del Encina», en *Juan del Encina et le Théâtre au XVe siècle...*, *op. cit.*, 27-46.

<sup>363</sup> Alfredo Hermenegildo, «Mover las palabras...», *op. cit.*, pp. 175-176.

Y, además, recoge el testimonio de Rojas Villandrando en su *Viaje entretenido*: “Ya se hacían tres jornadas / y echaban retos en ellas, / *cantaban a dos y a tres*, / y representaban hembras.”<sup>364</sup>

### 3.1.3.3. *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*

Nos interesa esta égloga por la introducción de nuevos personajes, ajenos a los pastores, en el teatro encinesco, así como por el doble sistema expresivo que presenta. De un lado, la gestualidad religiosa hierática e inamovible en los momentos de máximo fervor o simbolismo cristiano; del otro, esa expresividad patética que comienza a imperar en el arte para conmover al público.

La didascalia inicial dice que se trata de “dos hermitaños, el uno viejo y el otro moço, razonándose como entre Padre y Hijo.”<sup>365</sup> También dice que van camino del santo sepulcro, sin hacer ningún tipo de referencia al espacio real de la representación. Es decir, la sala y los duques, aunque sin duda presentes, no aparecen en la obra, de modo que desconocemos si se representó en la capilla del palacio de Alba de Tormes o en la sala.

Aquí hallamos muestras de gran expresividad en los personajes, que desean transmitir la violencia, crueldad y patetismo de la Pasión de Cristo. La mayor parte de la obra transcurre en el camino hacia el sepulcro y, por lo tanto, requerirá de varias escenas diferentes: la propia del camino y la del sepulcro —hecho que no significa que hubiera un escenario completo para cada lugar, aunque sí elementos escenográficos visibles y bien reconocibles—. El movimiento de los personajes lo asegura la didascalia incluida en las palabras del Hijo al Padre: “¿Dó vas, / que tanta prisa te das, / con tus canas ya cansado?” (vv. 2-4). Posteriormente, el Padre le dice al Hijo:

“*Vámonos* ambos a dos  
si fuere tu voluntad  
Que yo, cierto, *allá camino*  
por este valle desierto,  
por siquiera desque muerto  
ver aquel Verbo divino:

<sup>364</sup> Fernando de Rojas Villandrando, *El Viaje entretenido*, ed. de Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, p. 153, *apud* Evangelina Rodríguez (dir.), *DPESO*, *op. cit.* El subrayado es nuestro.

<sup>365</sup> Juan del Encina, *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*, Pérez Priego, ed. cit., p. 117.

pues es dino  
de *ser adorado*, cierto,  
allá voy a tino a tino.  
(vv. 13-21)

Este peregrino deja claro que han de desplazarse al lugar del entierro de Cristo para verlo y adorarlo.<sup>366</sup> Es una *Visitatio sepulchri* en toda regla, aunque bien enriquecida por otros elementos, como veremos a continuación. Además, ni se trata de los pastores ni de las Marías, sino de un par de peregrinos. El padre cuenta al hijo el sufrimiento de Jesús con una gran realismo para conmover al público, señalando que el rastro de sangre y los elementos de tortura le llevarán hasta el lugar de destino.<sup>367</sup>

La gestualidad y expresividad vienen dadas por los ademanes de tristeza y sorpresa del Hijo, quien asegura estar “maravillado” (v. 37). Dice Covarrubias que maravillarse “Es admirarse viendo los efectos sin conocer las causas”<sup>368</sup>; una voz sinonímica de admirar o admiración, que define como “pasmarse y espantarse de algún efeto que vee extraordinario, cuya causa inora.”<sup>369</sup> Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* recoge que el admirado es “El assí suspenso y admirado, por haber visto alguna cosa sobrenatural o extraordinaria.” Su expresión kinésica habría de ser la propia de este estado de perplejidad y su gestualidad la de la desesperación. *Maravillarse* es un término que dice al actor cómo representar ante un relato tan penoso, pues se busca *maravillar* también al público.

Respecto al Padre, caracterizado por las didascalias “canas” y “cansado” propias del personaje del *Viejo* —suponemos que podría llevar peluca y bastón—, añade también su

<sup>366</sup> Pérez Priego también opina que ambos personajes deben ir hablando y caminando “a lo largo de un espacio abierto”, que identifica con la sala o la capilla del palacio, hasta llegar al sepulcro, donde se encontrarán con el resto de personajes. (Juan del Encina, *Teatro completo, op. cit.*, nota 68, p. 120.)

<sup>367</sup> Padre                    Al lugar do le llevaron  
                                 el rastro nos llevará.

                                 Que iva sangre corriendo,  
muy cruelmente açotado  
y de espinas coronado,  
cien mil injurias sufriendo,  
y gimiendo,  
la cruz a cuestras cargado,  
arrodillado y cayendo.  
(vv. 27-35)

<sup>368</sup> *Tesoro...*, ed. cit., p. 789.

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 43.

estado “Tan lastimado voy / que no se parte de mí” (vv. 41-42). Según se desprende de la primera acepción de “lastimar” recogida en el *Diccionario de Autoridades*, “ir lastimado” sería mostrarse “movido a compasión, lástima y sentimiento”, expresiones de dolor perfectamente relacionadas con el relato que cuenta. Lo mismo ocurre con *lastimar* que recoge Covarrubias, pues “el herido o injuriado dezimos quedar lastimado.”<sup>370</sup> Si la retórica de la época hace un llamamiento al decoro, sus gestos deberían mostrarse cercanos al dolor y la compasión en consonancia con sus palabras para así buscar esa expresividad conmovedora.

Pero esas manifestaciones de dolor las encontramos durante todo el diálogo al ir conociendo el Hijo los detalles de la Pasión cristiana a través del patético relato del narrador. Expresiones como “¡O, qué gran crueldad ésta!” (v. 52), no deben dejar de representarse con gestos de desesperación, como exigen sus versos.

El camino hacia el segundo escenario se ve reflejado en el verso “Vamos ver el monumento” (v. 60), que según Pérez Priego, “... indica el monumento sepulcral (no el eucarístico del Jueves Santo), utilizado en ceremonias litúrgicas de Pasión y Resurrección.”<sup>371</sup> Es decir, el *monumento* es una representación del sepulcro de Cristo y no del descrito por Covarrubias como “una arca en forma de sepulcro” donde “se encierra el Santísimo Sacramento en memoria del sepulcro.”<sup>372</sup> Esto es, se busca la escenificación de la Pasión y Resurrección, pero no en términos simbólicos sino en términos dramáticos ya establecidos y procedentes de una tradición parateatral utilizada en ceremonias litúrgicas medievales.<sup>373</sup> Un monumento, un *sepulcro*, ante el cual se pararían los actores para continuar con un modo de actuación ya repleto de los signos propios de la liturgia. Aquí, por lo tanto, hay que establecer un control de sus gestos y ademanes, pues deben ajustarse a la normativa gestual del culto durante esa época: “Hagamos aquí oración, / las rodillas en el suelo, / las manos puestas al cielo / con mucha devoción / y afición” (vv. 274-278). Alfredo Hermenegildo reconoce aquí claras didascalías que describen y controlan la kinésica, la postura precisa de los representantes. Y añade:

---

<sup>370</sup> *Tesoro...*, ed. cit., p. 753.

<sup>371</sup> Pérez Priego, *Teatro completo*, op. cit., p. 119.

<sup>372</sup> *Tesoro...*, ed. cit., pp. 813-814.

<sup>373</sup> Para más información sobre este tipo de celebraciones paralitúrgicas, *vid.* Víctor García de la Concha, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, V, Zaragoza, 1982, pp. 153-175.



Es evidente que la modalidad del gesto impuesto —“con muy mucha devoción y afición”— es una figuración escénica, una “representación” de las prácticas litúrgicas y sociales de la época, las que se pueden identificar en la iconografía religiosa del tiempo en que Encina vivió.<sup>374</sup>

Estamos de acuerdo con el profesor Hermenegildo —como ya comentábamos en el capítulo dedicado a las fuentes del teatro de devoción— y, además, creemos que expresiones como *hacer oración* y *con muy mucha devoción* han de considerarse indicaciones precisas o pautas de actuación que los actores deberían representar perfectamente. Son manifestaciones de humillación y recogimiento ante la divinidad provenientes del adoctrinamiento cristiano y, por lo tanto, están fijadas. Creemos que *orar*, *hacer oración* o *rogar con devoción y afición* deben juzgarse parte de esa técnica que el actor debe conocer para representar el papel del cristiano que reza, pues por mucho que la ficción coincida con la realidad en ese caso, lo hace en un espacio de ficción.

Se unen a la obra ya en este escenario sepulcral dos personajes más, estos procedentes del relato cristiano: Verónica y el Ángel. La primera pudo ser representada por un hombre o mujer, pues no tenemos datos al respecto. A pesar de que las damas de la corte sí acostumbraban a salir a la escena en los momos y demás festividades paganas celebrativas —incluyendo a las monjas en los conventos, como ya se ha explicado<sup>375</sup>—, es cierto que no lo hacían en la tradición paralitúrgica medieval, y que eran capellanes jóvenes disfrazados quienes representaban este tipo de papeles. Sus voces y rostros imberbes eran más adecuados para conseguir una representación más verosímil y, sin duda, menos grotesca que los de hombres de mayor edad. Entendemos, pues, como más probable que aquí también se cubriera este papel con la intervención en la pieza de un joven al servicio de los duques o bien un clérigo joven, también disfrazado para conseguir ser reconocido por el público como el personaje.<sup>376</sup>

<sup>374</sup> Alfredo Hermenegildo, «Mover las palabras...», *op. cit.*, p. 176.

<sup>375</sup> *Vid.* el apartado sobre la tradición representativa de las fiestas de los momos en el capítulo «El marco teórico de la actuación».

<sup>376</sup> Sobre la representación de papeles femeninos por hombres durante los Siglos de Oro y sobre los hombres o jóvenes disfrazados en el teatro medieval y renacentista, véase Teresa Ferrer, «La representación y la interpretación en el Sigo XVI», *op. cit.*, y «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia nueva», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello y Rafael González Cañal (coords.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 191-212; Manuel Vicente Diago, «La mujer en el teatro profesional del

La Verónica es una figura bastante original y poco habitual en el ciclo dramático de la *Visitatio Sepulchri* —además de no pertenecer al Evangelio— y, sin embargo, es una elección dramática perfecta de Encina para relatar la Pasión de Cristo. Como dice Pérez Priego, es “perfectamente idóneo y verosímil [...] como testigo presencial”,<sup>377</sup> que es exactamente lo que busca el dramaturgo para exponer la historia. De hecho, comienza el relato con gran dramatismo a través de unos parlamentos repletos de exclamaciones y enfatizando cada momento cumbre y especialmente doloroso. Da la sensación de estar mostrando las distintas imágenes de un retablo —soporte artístico y devocional tan del gusto del momento—, pues hace alusiones deícticas que así lo dan a entender en diferentes pasajes:

VERÓNICA     [...]  
                     Que desde muy gran mañana  
                     andavan ya desvelados  
                     *estos judíos malvados*  
                     por matarle con gran gana.  
                     (vv. 99-102)  
                     [...]  
                     ¡Mirad cómo le trataba  
                     *aquella gente cruel,*  
                     que a beber vinagre y hiel  
                     muy crudamente le dava,  
                     quando estava  
                     puesto por valança y fiel,  
                     que la redención pesava.  
                     (vv. 120-126)  
                     [...]

VERÓNICA     ¡O, madre que tal pariste,  
                     tu sentimiento lloremos,  
                     *pues con tanta razón vemos*  
                     *el gran dolor que sentiste*

---

Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de Las tres Comedias de Joan Timoneda)», *Críticón*, 63, 1995, pp. 103-117; Mercedes de los Reyes Peña, «El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión», *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>377</sup> Pérez Priego (ed.), Juan del Encina, *Teatro completo*, *op. cit.*, nota 88, p. 120.

*y sufriste!*

PADRE            *En el hijo contemplamos,*  
                       dexa ya la madre triste.

HIGO             *Contemplemos la umildad*  
                       *de aqueste manso cordero,*  
                       (vv. 258-261)  
                       [...]

VERÓNICA        ¡O, dichoso monumento,  
                       que lo alcançaste a tener!  
                       (vv. 272-273)

Esté presente o no el retablo, Verónica va relatando cada momento hasta la Crucifixión, pasando por la traición de Judas, quien rápidamente desata la ira del Padre (“¡O, Judas, Judas maldito, / malvado, falso, traidor, / que vendiste a tu señor / siendo su precio infinito!” vv. 148-151). Este sentimiento debería ser expresado por el representante con cólera y rabia, tras la expresión de piedad y devoción mostrada hasta ahora. Las alusiones a la Virgen también pueden ser producto de esa visión de un retablo en el que se encuentre representada una Piedad y, finalmente, el propio Cristo, ya muerto, a quien dice el Hijo querer contemplar.

A partir de ese momento y, tras rezar frente al monumento, Verónica empieza a mostrar “las plagas de su pasión” (v. 158): “la santa cruz” (v. 160) y “el paño” (v. 170 ) o *Verónica* donde Jesús dejó impreso su rostro y, al fin, su “sepultura” (v. 174). Este sería, sin duda, el momento cumbre de la representación, en el que estos símbolos materiales se enseñarían al público. La reacción del Hijo refleja la sorpresa y devoción que debería contagiarse al público al mostrarse el arca en la que se encierra el cuerpo de Cristo:

HIGO             ¡O, sagrario divinal,  
                       arca de muy gran tesoro,  
                       no de plata ni de oro,  
                       mas de más alto metal,  
                       celestial,  
                       descanso de nuestro lloro,  
                       remedio de nuestro mal.  
                       (vv. 176-182)

Y, sobre todo, el momento en que le piden que muestre la *Verónica* con la Santa Faz:

PADRE            Hermana, por caridad,  
muéstranos su semejança,  
qu'es gran bienaventurança  
tener tú tal heredad.

VERÓNICA        En verdad,  
*demostraros* sin tardança  
lavor de su magestad.  
*Veis aquí donde veréis*  
su *figura figurada*,  
del original sacada  
porque crédito me deis.  
Si queréis,  
su pasión apasionada  
*aquí la contemplaréis.*  
(vv. 183-196)

El representante debía, pues, mostrar la Verónica como golpe de efecto para contemplar esa *figura figurada* de Cristo. De modo que, por una parte, hemos de contemplar dos acepciones para *Verónica*: el personaje y el paño con la figura de Cristo. Como personaje, vemos pues, su relevancia al actuar como testimonio de la Pasión, que debe relatar también con dolor y, al igual que el Padre, ella también reconoce que la “lançada” (v. 117) la “tiene lastimada” (v. 119). Se encuentra herida, triste, descorazonada, y así ha de expresarlo para contactar con el espectador, con el cual ha de conectar constantemente porque conoce la historia y corre el riesgo de que pierda el interés.

Pero hay en la pieza un cuarto personaje, el Ángel, en su primera aparición en el teatro castellano. Sirve para dar fin al desconsuelo de los personajes de la obra pero también al propio público, pues ellos son también miembros de la cristiandad:

ÁNGEL            *Crean todos ya conmigo*  
su resurrección sagrada  
y no duda nadie nada:  
que yo vengo a ser testigo

y lo digo.  
 digo que está rematada  
 cuenta con el enemigo.  
*Los que estáis desconsolados*  
*consolad los desconsuelos,*  
*que vuestros llantos y duelos*  
 en gozo serán tornados  
 y aun doblados.  
 (vv. 330-341)

Recogido en el *DPESO* como personaje o figura de las prácticas escénicas auriseculares, resulta de vital importancia en el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI. Estas son las acepciones que dan el *Diccionario de Autoridades* y el Terreros:

|| **1.** Sustancia criada espiritual e inteligente. Tórnase en general por todos los nueve coros de la jerarquía celeste (Dicc. Aut) # Vale tanto como nuncio o mensajero, y es nombre griego, *aggelos*, *angelus*, *nuntius*. Y porque los espíritus celestiales hacen la voluntad de Dios, y por su mandato vienen a la tierra con mensajes, tienen este nombre # Sustancia espiritual e inteligente que tiene el primer lugar entre las puras criaturas (Terreros).<sup>378</sup>

Dice Terreros que vienen a la tierra para traer mensajes y cumplir la voluntad de Dios, por ello, en este caso, surge en escena como respuesta a la devoción y desconsoladas plegarias que llevan a cabo los otros tres personajes —Padre, Hijo y Verónica— “con muy mucha devoción / y afición” (vv. 277-278). Parece, pues, que los personajes tenían que mostrarse desconsolados y dolientes mientras rezaban, como describe el Ángel. Este parlamento también involucra al público mediante ese “todos” y “los que estáis desconsolados” porque es, realmente, el destinatario final de sus palabras.

Mas hay otros versos —no sabemos si recitados por el Ángel o por un clérigo presente en la capilla o sala, hasta ahora al margen de la representación— que muestran el sentido del teatro en ese momento como espejo en el cual quiere reflejarse la corte, y el propio concepto de corte celestial en la tierra de la que hablábamos en el marco teórico de este estudio:

---

<sup>378</sup> *Apud DPESO.*

A los cielos soberanos  
 subirá con su poder,  
 que presto le esperan ver  
*los celestes ciudadanos*  
*cortesanos,*  
 y avremos todos plazer.  
*Andad en paz, mis hermanos.*  
 (vv. 344-350)

Deben ser pronunciados por alguien con autoridad teologal para hablar sobre la verdad evangélica, y por ello pensamos que el más adecuado es el Ángel, en caso de ser un actor que se hallase en escena. No obstante, pronuncia estos versos tras la palabra *Fin* y, a renglón seguido del Villancico y otra vez la indicación *Fin*, vuelve a hablar, hecho que puede indicar que no se trate de un personaje sino de un clérigo presente en la capilla:

Pongamos nuestra esperança  
 en la bienventurança,  
 pues Cristo nos la alcança  
 muriendo por nos salvar.  
 (vv. 365-368)

Son palabras que suenan a las de los sacerdotes durante el Oficio y, por ello, puede pensarse que el Ángel fue representado por un clérigo. Si así fuera, su discurso estaría doblemente cargado de significado y se explicaría su breve intervención solo al final de la pieza y sin apenas interactuar con el resto de actores. Sus palabras denotan hieratismo y están lejos de esa expresividad y gestualidad desprendida de los diálogos de los otros tres personajes. Entra bruscamente y sin aviso ni mención de su ingreso en escena; simplemente irrumpe y habla. La única indicación es la didascalia explícita que le atribuye el parlamento tras el rezo de los personajes. Así, sostiene Alfredo Hermenegildo:

La actividad escénica del angélico personaje responde a criterios distintos de los que marcan la vida de los pastores. Si estos, para entrar en escena, han estado sometidos a una serie de órdenes de cierta complejidad, el Ángel aparece sin ninguna previsión.<sup>379</sup>

---

<sup>379</sup> Alfredo Hermenegildo, «Mover las palabras...», *op. cit.*, p. 182.

Esta figura está dotada de una indudable rigidez escénica, propia de la tradición litúrgica. Su entrada se hace de modo imprevisto o, en este caso, como respuesta a la oración hecha por otros personajes. Creemos, como Hermenegildo, que buscan sorprender al espectador, romper “el equilibrio y verosimilitud preexistentes en el espacio de lo “real sensible”.<sup>380</sup> Su hieratismo contrasta notablemente con la vivacidad del resto de personajes, hecho que se explica porque no interactúa con ninguno ni debe desplazarse. Respecto a la elaboración de su figura, en el texto no hay ninguna didascalia implícita o explícita que la condicione, pero suponemos que se haría de acuerdo con la práctica iconográfica de la época. En ese sentido, puede pensarse que llevaría alas, según la tradición de la convención cristiana o que se optara por la misma solución que más tarde escogería la tradición barroca: ángeles sin alas y con una sencilla túnica blanca. En todo caso, este teatro exige la rápida identificación del público, por lo tanto, debe llevar algún tipo de vestimenta o elemento que la facilite.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> *Ibidem*.

<sup>381</sup> Merece la pena recoger el recorrido por la iconografía de los Ángeles que nos brinda Irene González Hernando, «Los ángeles», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 3-4: “La iconografía angélica tuvo que superar un primer obstáculo: cómo representar lo inmaterial e invisible, lo que es espíritu puro y carece de cuerpo. Como ocurrió con la divinidad, se acabó imponiendo una iconografía antropomorfa. Aunque los ángeles podían ser representados bajo forma de niños e incluso de doncellas, en el occidente medieval se representaron casi siempre como varones adolescentes, generalmente imberbes y rubios, destacando su belleza y juventud. En los distintos pasajes bíblicos se deja entrever que los ángeles son de sexo masculino. Esta misma idea viene reforzada por el *Libro Apócrifo de Enoc* en el que se cuenta como los ángeles se enamoraron de las hijas de los hombres. Por ello, lo más habitual es representar a los ángeles bajo forma varonil.

Sus atributos más característicos son la luz y las alas; otros que suelen aparecer, aunque no son imprescindibles, son el nimbo circular (generalizado a partir del siglo V), el cetro y la esfera celeste. Las fuentes escritas asocian los ángeles a la luz. San Juan Damasceno (s. VII-VIII) los considera seres inmateriales, hechos de luz, ya que son una reverberación o reflejo de la divinidad. Las imágenes medievales pueden recoger esta cuestión lumínica a través de las túnicas blancas y las alas blancas, doradas o multicolores.

Los primeros ángeles se representaron sin alas, pero a partir del siglo V, por influencia de las visiones proféticas de Ezequiel 1, 1- 24 y de las imágenes de Victorias y seres alados del mundo grecorromano, este elemento se generalizó. Las alas, como las ruedas de la visión de Ezequiel, simbolizan el permanente movimiento de los ángeles y también su función de mensajeros celestes. Normalmente se adaptan al marco de representación, de tal modo que puede aparecer una plegada y la otra estirada, contraviniendo la lógica del mundo natural. Suelen ser, bien del mismo color que los vestidos, como una prolongación de éstos, bien multicolores (rojas, azules, doradas) imitando el arco iris.

Cuando los ángeles son representados como varones adolescentes van siempre vestidos, todo lo más tienen los pies descalzos al modo de los personajes divinos de los que son la corte. Su indumentaria varió a lo largo de la Edad Media. En el primer arte cristiano visten larga túnica blanca, símbolo de pureza y de luz. En el arte bizantino se los concibe como cortesanos y por ello visten trajes fastuosos que imitan los usados en la corte imperial y llevan las manos veladas en signo de respeto y homenaje a su soberano. En el arte occidental, a partir del siglo XIII, por influencia del teatro litúrgico en el que los ángeles eran interpretados por los diáconos, se los empieza a representar con traje sacerdotal (capa y dalmática), agitando incensarios (turiferarios) o sosteniendo

Atendemos, pues, en esta obra, al nacimiento de varias figuras teatrales —la Verónica y el Ángel—, así como al doble sistema expresivo producto de la época. Éste da lugar a una desigualdad patente entre didascalias explícitas en lo referente a la gestualidad de carácter litúrgico, mucho más claras como ya hemos observado, que las pertenecientes al ámbito de la expresividad, mucho más difíciles de rastrear. Creemos, no obstante, que ello no significa que toda la obra se lleve a cabo de forma imperturbable, sino que el reflejo de las pasiones no precisa de esas instrucciones tan claras porque el autor considera mucho más importante acertar en la escenificación de lo sagrado que en las emociones mundanas. Sin embargo, creemos firmemente en que las palabras y locuciones que hemos destacado conforman paradigmas representativos expresivos.

### 3.1.3.4. *Égloga representada en la misma noche de Antruejo*

La rúbrica de la obra revela que la obra comienza antes de la primera intervención de sus personajes:

*Adonde se introduzen los mesmos pastores de arriba, llamados Beneito y Bras, Lloriente y Pedruelo. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban, y tendido en el suelo, de gran reposo comenzó a cenar; y luego Bras, que ya avía cenado, entró diziendo “¡Carnal fuera!”. Y estando cenando y razonándose sorbe la venida de Cuaresma, entraron Lloriente y Pedruelo, y todos cuatro juntamente, comiendo y cantando con mucho plazer, dieron fin a su festejar.*<sup>382</sup>

Como vemos, Beneito es el pastor que entra en primer lugar, sin hablar, se tiende en el suelo “de gran reposo”, según la rúbrica, y comienza su cena hasta que irrumpe Bras exclamando “¡Carnal fuera!” (v. 1). Esto es, la obra comienza en silencio, en la sala de los duques frente a la Corte a la espera de que el segundo personaje haga su entrada. Son

---

cirios (ceroferarios), e inclusive pueden llegar a aparecer tonsurados, como ocurre en el retablo de San Cristóbal del Museo del Prado (s. XIII).

Por su parte, el siglo XV flamenco —muy influyente en la cultura renacentista castellana— ofrece miniaturas de la Anunciación a los pastores, que presentan Ángeles con vestidos blancos sencillos y grandes alas blancas. El Renacimiento castellano nos proporciona imágenes de Ángeles con el cabello largo, amplios y ricos ropajes y grandes alas, como los de Berruguete en «La Anunciación» (1505) o «La Oración del Huerto» incluida en el Retablo del Altar Mayor de la Catedral de Ávila (1499). No es posible, por tanto, qué tipo de disfraz escogería Encina para la Corte Ducal de los Alba, aunque parece que las alas, largos cabellos y ropajes generosos (blancos o no), eran los más populares en el imaginario cultural.”

<sup>382</sup> Juan del Encina, *Égloga representada en la misma de Antruejo*, Pérez Priego (ed.), *op. cit.*, p. 151.



personajes rústicos y se comportan como tales, de ahí que Beneito se “repantigue” (v. 3). Frente a la elegancia y rectitud con que han de moverse los aristócratas, los pastores actúan de forma contraria, perdiendo la rectitud y compostura. Según el *Diccionario de Autoridades* “repantigarse” es “arrellanarse en el asiento, y extenderse para mayor comodidad,” que es lo que hace el pastor mientras cena. Al entrar Bras, Beneito le dice “Siéntati” (v. 15) y él lo hace, con un “Pues me acusas, heme aquí” (v. 16). Vemos, pues, que la obra comienza de modo más original que las anteriores, siendo el movimiento escénico de los actores también distinto. Entran por separado, uno en silencio y el otro gritando, y después uno le dice al otro que se siente a cenar con él.

Además, como señala Hermenegildo, encontramos aquí varias didascalias de señalamiento de objetos, que demuestran que, al menos, dichos objetos sí están en escena. Son elementos, además, que contribuyen a la construcción de los personajes, en este caso de los pastores. Cuando pregunta Bras “Qué tienes de comer? Di.” (v. 17), Beneito le contesta que “Buen tocino / y aqueste barril con vino / del mejor que nunca vi” (v. 18-20). Así, el *tocino* y el *barril de vino* se encuentran en el escenario y contribuyen a dar significado al espacio del personaje, y le obligan a hacer uso de él. De hecho, la respuesta de Bras indica también lo que deben hacer: “Pues daca, daca, comamos / y bevamos” (vv. 21-22). Acotaciones que dan paso a la comida de ambos, tras ponerse aún más cómodos: “Aparta, Beneito, aparta,/ que quepamos / por bien que nos estendamos” (vv. 24-26). No es necesaria una didascalia explícita para indicar que ambos se recuestan, comen y beben, pues son acciones que, de no llevarse a cabo, desmontarían el significado de los diálogos.

A continuación, Beneito hace alusión de nuevo a los Duques, que están en la sala, para hacerles un guiño:

BENEITO	Estiéndete, Bras, y hayamos gran solaz oy, qu'es San Gorgomellaz, que assí hazen nuestros amos.
BRAS	Nuestros amos ya han cenado bien chapado. (vv.27-32)

Seguramente sin dirigirse a ellos, hacen referencia al deseo de imitación de sus amos en sus momentos de solaz o placer, lo cual no deja de ser irrisorio por las diferencias entre la finura aristocrática y la rusticidad de los pastores, que están comiendo panceta y bebiendo vino recostados en tierra. De hecho, ya apunta Bras que sus amos han cenado “bien chapado”, en referencia a que lo han hecho de muy buena manera. Aunque *chapado* no se encuentra en el *Diccionario de Autoridades* con esa acepción concreta, sí lo está en sentido figurado, pues el *chapado* es “el hombre de hecho y de valor” —idea que estrecha lazos entre el adjetivo chapado y el ámbito de la nobleza—, y algo *chapado* es algo “Cubierto, ò guarnecido de chapas, ò para su seguridad, y firméza, ò para su adorno.” Además, el verbo *chapar* indica “Poner chapas à alguna cosa, ò para adornarla, ò para componerla, y adobarla” (DA). Hacer algo *chapadamente*, será hacerlo primorosamente y con galanura o, incluso con ostentación. De este modo, se hacen más patentes las diferencias gracias a la comparación, cuyo único objetivo es mover a risa al espectador. De hecho, sigue el festín con diversas indicaciones de uno a otro animándose a comer hasta reventar: “Come, come, come, come” y “Harvemos estos bocados”<sup>383</sup> son indicaciones precisas del modo en que ambos engullen la comida y bebida. Y lo hacen porque temen la llegada de la Cuaresma, a quien Beneito ya ha visto andar “allá por esas aradas” (v. 53). Los déicticos denotan un segundo espacio ficcional, que el público no puede ver puesto que se trata de las tierras trabajadas, los campos situados lejos, de donde provenía Beneito, seguramente, antes de entrar en escena. Un espacio recreado para los duques muy lejano del suyo en cuyos “cerros” se multiplican las “batallas de puerros” y demás celebraciones carnavalescas.<sup>384</sup> Cabe destacar la detallada descripción de

<sup>383</sup> “Harvemos” significa “comamos de prisa”, pues procede de “harbar”, que vale “Hacer las cosas de prisa y atropelladamente” (DA). Además Covarrubias dice que proviene del Hebreo *Harbagh*, que se interpreta cuatro, porque los que harban quieren hacer cuatro letras de un golpe. Latín. *Turbulentèr nimisque festinanter aliquid conficere* (*Tesoro*, ed. cit., p. 675).

<sup>384</sup> Perteneciente al mundo de la parateatralidad carnavalesca popular, el pastor Beneito da buena cuenta de las fiestas correspondientes, que nos recuerdan a las que se celebran todavía quinientos años después:

Vieras, vieras assomar  
por los cerros  
tanta batalla de puerros  
que no lo sé percontar.

Y assomó por otra parte  
el estandarte  
del ermandad y ortaliza,  
diziendo a la longaniza:  
«¡Guarte, guarte,

esta fiesta que reproducimos en nota al pie, aunque en lo referente a la representación actoral también es interesante la viveza y expresividad de los versos, que obligarían al actor a contar con gran vehemencia y humor la batalla. Además, debe también mudar el tono de su voz para imitar las palabras dedicadas a la longaniza: “Guarte, guarte / tiempo es ya de confesarte.”

Tras la relación de los sucesos, Bras identifica a otros pastores, procediendo de nuevo a situarlos en un espacio lejano, acotando así su *entrada*: “Lloriente y el hi de Menga / *veo por allí assomar*” (vv. 109-110). Sustituyen perfectamente una posible acotación explícita, del tipo

---

tiempo es ya de confesarte!»

Desmayaron de tal arte

los buñuelos

que pegaron con sus duelos

las gentes de papillarte.

Fue la sardina delante,

rutilante,

y al tocino arremetió,

y un batricajo le dio

tan cascante

que no sé quien no se espante.

Domóle tan perpujante

sus porfias

que en estos cuarenta días

yo dudo qu’él se levante.

Vieras los ajos guerreros,

con morteros

huertemente encasquetados,

saltando por esos prados

muy ligeros

con lanças y majaderos;

los gallos por los oteros

muy corridos,

cansados, muertos, heridos

a poder de cañaveros.

Las cebollas enristraron

y assomaron

por ensomo de aquel tesoro;

los huevos, mandega y queso

no pararon,

que soncas llugo botaron

y al Carnal triste dexaron.

En rebuelta

va huyendo a rienda suelta.

Hasta agora pelearon.

(vv. 57-100)

*Se ve en la lejanía a Lloriente y al hijo de Menga.* El diálogo que se sigue también contribuye a la creación de esos dos espacios —lejos y cerca; allí y aquí—, y supone la creación de la *perspectiva*, mediante la situación en dos niveles de los personajes, el movimiento y la voz de los actores:

BENEITO	¿Carean <i>de cara acá</i> ?
BRAS	Miafé, ha.
BENEITO	<i>Dales muy huertes apitos</i> que los aturries <i>a gritos</i> .
BRAS	Bien será. ¡ <i>Andá</i> , zagales, andá!
LLORIENTE	¿Queréis que <i>vamos allá</i> ?
BRAS	Miafé, sí.
BENEITO	<i>Aballá</i> , aballá, <i>vení</i> , que para todos avrá.
LLORIENTE	Pedruelo, <i>daca</i> , <i>aballemos</i> . Tomaremos un rato de gasajado, que toste, toste priado bolveremos por que nos desenhademos.
PEDRUELO	<i>Vamos presto</i> , no tardemos, que yo llevo un tarro de leche nuevo para que la sopetemos.
LLORIENTE	Gañanes, buena pro haga.

(vv. 111-131)

Lloriente y Pedruelo están en un nivel distinto al de Beneito y Bras (*allá*) y, por tanto, se entiende que más alejados también del público. No obstante, no podrían estarlo mucho, puesto que debía poder escucharse el diálogo que se sucede entre ellos. La ilusión de lejanía se produce por su situación espacial en perspectiva y por los deícticos, pero también por los *gritos* que se dan los unos a los otros. Los *apitos*, según Pérez Priego, son “gritos de pastor” y “silbidos” y, pese a que no aparece el vocablo en Covarrubias ni en el *Diccionario de Autoridades*,

el *Diccionario de la Real Academia Española* sí recoge el verbo *apitar* con el significado de “gritar” y de “azuzar a los perros para que saquen el ganado de donde pueda hacer daño.” Es decir, que esos fuertes *apitos* son un modo de expresión específico propio de los pastores y ganaderos que, en este caso, utilizan para comunicarse entre ellos. La expresión *dar apitos* o *dar fuertes apitos*, debe ser considerada parte de la técnica de representación de estos personajes. Es producto de la observación de la realidad por parte del autor, quien sabe recoger los patrones de comportamiento de los pastores castellanos para aportar cierta verosimilitud a su representación. Resultan, además, graciosos a los ojos del cortesano, que se encuentra en el polo opuesto de estos gritos y sonidos. Si las reglas de cortesía indican no levantar la voz, alejar de sí el ruido y no abrir la boca en exceso, los rústicos muestran a la perfección la cara opuesta, en relación con esa parte bestial y mundana de la que el cortesano desea huir.

“Andá”, “vení”, “vamos allá”, “daca, aballemos”, “bolveremos” y “vamos presto” son claros indicadores de esa doble situación espacial en que se encuentran y del desplazamiento que se pone en escena por parte de Lloriente y Pedruelo hasta llegar al punto en que se encuentran los otros dos pastores.

Respecto a la técnica de la voz, hay que añadir a lo ya señalado que los pastores que se supone están lejos deben pretender estarlo por medio de gritos que consigan dar la impresión de que están más lejos que los otros dos pastores. Hablamos de la técnica de modulación de la voz para fingir gritar, poniendo las manos a los lados de la boca para amplificar el sonido. Insistimos en que no es posible que realmente estuvieran lejos del público, pues hay diálogo entre ellos, de modo que solo fingir *gritar de lejos* y una distribución espacial en perspectiva lograrían esa sensación de lejanía deseada. Los gritos de los pastores que están más cerca del espectador sí debían ser más fuertes, pues contribuirían, precisamente, a acentuar esa ilusión.

Una vez reunidos todos, se sientan con ellos (“sentaivos aquí, garçones” v. 141) y comienzan a beber y comer, como es propio en estos personajes, dando lugar a la típica escena de rústicos discutiendo por la comida que llevan, introduciendo más objetos en la escenografía: un “çurrón” (v. 151) y un “tarro de leche” (v. 153). Estos elementos de *atrezzo* contribuyen a la construcción del personaje, pero también de su espacio, adornándolo y recreándolo cada vez mejor. Son objetos que, además, dan juego escénico, ya que el tarro de leche estaba escondido en el zurrón de Pedruelo, que no tenía intención de compartirlo. Por eso dice Beneito: “*Daca acá, Pedruelo, daca, / saca, saca. / Comamos a muerde y sorve, / y uno a*

otro no se estorve” (vv. 161-164).<sup>385</sup> Estas acotaciones indican gestos y movimientos por parte de los actores para hacer circular el tarro, pero también para indicar de qué manera van a dar cuenta de todo ello: *a muerde y sorve*, es decir, engullendo, dejando de lado cualquier norma de cortesía. Normas que, no obstante, demuestran conocer aunque no respeten:

PEDRUELO     [...]  
                     Sorve, sorve tú primero,  
                     Bras cabrero.  
                     ¡Cómo *sorves descortés*!  
                     (vv. 171-173)  
                     [...]

LLORIENTE     Beneito, pues sos umano,  
                     *sorve llano*.

PEDRUELO     ¡Hideputa! ¡Y cómo sorves!  
                     (vv. 181-183)  
                     [...]

LLORIENTE     Calla tú, que yo, moçuelo,  
                     no soy loco,  
                     que *muy cortesmente emboco*.  
                     (vv. 194-196)

Los cuatro pastores *sorven* la leche pero lo hacen de modo *descortés*, aunque Lloriente afirme que él *emboca cortesmente*. Son, pues, conscientes de las diferencias de comportamiento y de las reglas de cortesía aunque no está en su naturaleza seguirlas. Además, el juego escénico produce mucha más comicidad y el público ve reflejado su opuesto sobre la escena. Suponemos que el pastor que sí sabe sorber educadamente resultaría de lo más cómico haciéndolo. Así, es muy interesante el análisis de estas didascalias implícitas, en las que se atiende a la gesticulación y producción de sonidos más propia de los animales que de las personas. De ahí el verso en que Lloriente pide a Beneito que *sorva llano*, puesto que es humano. Como dice Covarrubias respecto al término *llano* “Metafóricamente se toma por la cosa que no tiene estropeço ninguno, sino llaneza y verdad”<sup>386</sup>, al mismo tiempo, también el *Diccionario de Autoridades* toma *llano* por “Metaphoricamente significa fácil, corriente, y que no

<sup>385</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>386</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 774.

tiene embarazo, dificultad ni impedimento.”<sup>387</sup> De este modo, le pide que coma correctamente, y no como los demás. No obstante, Beneito le advierte “límpiase primero el moco” (v. 191), una de las pocas referencias físicas que encontramos, a lo que podría responder Lloriente limpiándose y cogiendo el tarro de leche para beber cortésmente como él dice.

Finaliza la obra con un villancico cantado por los pastores, tras darle la señal a Pedruelo “sus, a cantar” (v. 199).

### 3.1.3.5. *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*

La *Égloga VIII* da un gran salto en la fijación de los espacios escénicos y en su ocupación por los personajes. El escenario en el que se desarrolla la acción es la sala repleta de cortesanos —incluyendo a los Duques de Alba— y el escenario de ficción. De este modo, los espectadores son al mismo tiempo personajes/representantes y público. Ya comentábamos en el «Marco teórico» que las barreras entre espacio dramático y espacio real —el del espectador— son muy frágiles y, como advierte Alfredo Hermenegildo: “La fiesta cortesana, marco dentro del que se hace la representación, impone sus normas y deja en la égloga los rastros de la “gramática palaciega.”<sup>388</sup> No obstante, Encina ha sabido delimitar bien estos espacios y su representación sobre las tablas. De hecho, hay un claro espacio reservado para los duques —la sala en la que asisten a la representación—, el espacio de los pastores y el espacio de las pastoras. Existe una conciencia espacial, por parte de Encina que le permite jugar con los personajes para conseguir una gran comicidad a la hora de situarlos en sus lugares asignados. Las *entradas* de los personajes las conocemos mediante las didascalias implícitas utilizadas, y puede apreciarse bien tanto la soltura de Gil como el temor y dudas de Mingo al entrar:

GIL	¡Ha, Mingo, <i>quédaste atrás!</i> <i>Passa, passa acá delante.</i> Ahotas que no se espante, com tú, tu primo Bras. Asmo que tú pavor as. <i>¡Entra, no estés revellado!</i>
-----	--

<sup>387</sup> Vid. *estilo humilde, humilde y llano* en el DPESO.

<sup>388</sup> Alfredo Hermenegildo, «Mover las palabras...», *op. cit.*, p. 177.

MINGO            ¡Dome a Dios, que estoy asmado!  
                       No me mandes *entrar más*.  
 GIL                Enfinges de esforcejudo  
                       adonde no es menester;  
                       después, donde lo has de ser,  
                       pásmate y tórnaste mudo.  
                       *Entra, entra, melenudo,*  
                       si quieres que no riñamos.  
 MINGO            En me ver *ante mis amos*  
                       me perturbo y me demudo.  
 GIL                ¿De qué te perturbas, di?  
                       ¡Sí nunca medre tu greña!  
 MINGO            Dígote que de vergüena  
                       estoy ageno de mí.  
 GIL                ¿Que estás ageno de ti?  
                       Torna, torna en ti, Dios praga,  
                       y pues espacio nos vaga,  
                       *desasnémonos aquí.*  
                       *Entre aquesta buena gente*  
                       nos gasagemos un rato,  
                       que *allá queda con el hato*  
                       *Pascuala y Menga Lloriente.*<sup>389</sup>  
                       (vv. 1-28)

Este diálogo representa bien la entrada dubitativa de Mingo en la sala de palacio, puesto que en ella se encuentran los Duques, a quienes hace referencia en esos mismo versos. No obstante, también se refieren al resto del público como “esta buena gente”, al igual que sucediera en la *Égloga I*. Durante los siguientes versos continúa la lucha entre ambos para realizar su entrada (“Entra ya” v. 37; “espera” v. 38; “Anda ya” v. 41; “entra, entra, acaba ya” v. 44; “Vamos” v. 46) y poniendo en marcha el mismo juego que ya utilizó en la primera égloga:

MINGO            Ora, Gil, sus, anda allá.

<sup>389</sup> *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, edición de Pérez Priego, *op. cit.* Los subrayados son nuestros.



Vamos, en nombre de Dios,  
 que en *entrar ambos a dos*  
 algún esfuerço me da.  
 Mas quiérote preguntar,  
 antes que adelante vamos,  
 si avrán enojo mis amos  
 que los llegue a saludar;  
 que trayo para les dar  
 agora, por cabo de año,  
 el esquilmo del rebaño,  
 quanto pude arrebañar.

GIL           Llega, llega, lazerado.  
 (vv. 45-57)  
 [...]

MINGO       Tú criástete en palacio.  
 GIL           Llega agora que *ay espacio*.  
 (vv. 62-63)

Es decir, una vez ocupado su lugar en la sala como personajes de la pieza, Mingo desea romper esa barrera para saludar a los Duques y llevarles un presente, que describe como “el esquilmo del rebaño”, aunque veremos que se refiere a sus obras. Ese es el *presente* que desea entregarles pero se siente inseguro porque no sabe si acercarse a ellos y hablarles. Se trata de los Duques y de la sala, de ahí que Mingo se sepa fuera de lugar; no así Gil, un *Escudero* reconvertido en pastor en la anterior égloga, en la que la pastora Pascuala accedió a sus amores siempre que él dejara la corte por el campo. De ahí que conozca perfectamente el funcionamiento de la etiqueta y anime a su compañero a ir ante los Duques en el momento en que el camino al estrado se encuentra despejado:

MINGO       Muy bien me has aconsejado.  
               Mas tengo mucho temor  
               de caer en muy gran falta,  
               que señorança tan alta  
               requiere muy gran valor.

GIL           No temas, pues lo mejor

es la buena voluntad:  
 bien sabe su magestad  
 que eres un pobre pastor.

MINGO            ¡Bien dizes, juro a San Pego!  
 Espérame, Gil, un cacho,  
 y mira cuán sin empacho  
 a ver a mis amos llevo  
 [...]  
 (vv. 64-76)

Se atreve, finalmente, a entrar en la sala junto a Gil y a acercarse al estrado para ofrecerles su presente a los Duques:

MINGO            ¡Nuestramo, que os salve Dios  
 por muchos años y buenos!  
 Y a vos, nuestrama, no menos,  
 y juntos ambos a dos.  
 Miafé, vengo, juro a ños,  
 a traeros de buen grado  
 el esquilmo del ganado,  
 no tal qual merecéis vos.

                    Recibid la voluntad,  
 tan buena y tanta, que sobra;  
 los defetos de mi obra  
 súplalos vuestra bondad.  
 Siempre, siempre me mandad,  
 que aquesto estoy desseando.  
 Mi simpleza perdonad  
 y a Dios, a Dios os quedad,  
 que me está Gil esperando.  
 (vv. 81-97)

Como decíamos, ese “esquilmo del ganado” no es otra cosa que la compilación de sus obras de forma dramatizada, como ya ocurrió en la primera égloga. Aprovecha para alabarlos, convirtiéndolos por este procedimiento en personajes teatrales pese a que se

representan a sí mismos. Un juego que la parateatralidad cortesana siempre gustó de utilizar. De nuevo, contamos con la posibilidad de que fuera el propio Encina quien representara este papel, al igual que pudo hacerlo en la primera pieza, complicándose enormemente la dualidad actor/personaje también con la identidad de autor. La primera indicación vuelve a señalar que el pastor Mingo

[...] importunado de Gil, entró y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allá prometió de no trobar más, salvo lo que sus señorías le mandassen.<sup>390</sup>

Mientras tanto, las pastoras siguen en un espacio, se supone, lejano al de Mingo y Gil, y, por supuesto, fuera de la sala —en la ficción— ya que cuando las llaman para que se unan a ellos, lo hacen entre exclamaciones (“¡Ha, Menga! / ¡Pascuala!” v. 159) a lo que ellas responden “¿Quién quedará con el hato?” (v. 164) y “Ora, sus vamos allá” (v. 168). Es decir, que se encuentran en el campo cuidando del ganado, por lo que dudan en ir hacia donde se encuentran sus enamorados. Además, se repite el juego de las dudas al entrar, aunque a menor escala, pues ambas se resuelven a hacerlo con mayor rapidez: “Entra tú primero, Menga / Mas primero tú, Pascuala, / que sabes ya bien la sala” (170-172). Este último comentario se refiere a que Pascuala ya intervino en la anterior égloga con Gil y Mingo y que, por tanto, conoce la sala ducal. Encina no duda en declarar que, incluso en la ficción, ese es el espacio en que transcurrió —y transcurre— la acción de sus églogas, aunque en la égloga a la que se refieren no se hiciera ninguna mención al espacio real ni ficcional. En este caso, además, Menga hace referencia a las características físicas de la sala, utilizando las expresiones típicas de los pastores: “Dome a Dios que esta cabaña / qu’es bien chapada y bien lluenga” (vv. 176-177).

Hay, pues, entradas y desplazamientos de actores bien precisados a través de las didascalías implícitas, hecho que contribuye a fijar esos dos espacios diferenciados. Además, como señala Alfredo Hermenegildo, Encina utiliza este tipo de didascalías para manejar el riesgo de confusión en la identificación de los destinatarios de cada parlamento y

En tales circunstancias [...] hay unas figuras axiales y otras no axiales, es decir, unos personajes que están activados a la hora de recibir el mensaje y otros que no lo están.

---

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 171.

El primitivo dramaturgo que es Encina no encuentra otro modo de fijar el destinatario de cada parlamento que el de identificarlo por medio de una DI del tipo MKGD. El emisor incluye un deíctico, un vocativo, un apelativo, para fijar el eje axial que controlará el sentido físico, geográfico, de su comunicación. En la escena que nos ocupa -es decir, desde el verso 225 hasta el final- hay una proliferación de DI (MKGD). Ejemplos como “vámonos, Gil” (v. 225), “que me plaze, mi señor” (v. 249), “miafé, Menga” (v. 274), “ponte, Menga, ya de arreo” (v. 397), etc..., etc...<sup>391</sup>

Por otro lado, encontramos también una gran cantidad de didascalias referidas a los movimientos y gestualidad de los representantes, así como a su apariencia. Algunas de ellas ya han surgido en los versos citados, y nos muestran a un pastor Mingo “melenudo” (v. 13) miedoso y dubitativo además de andrajoso: “estoy asmado” (v. 7); “En me ver ante mis amos / me perturbo<sup>392</sup> y me demudo” (vv. 15-16); “... de vergüena / estoy ageno de mí” (vv. 19-20), “lazerado” (v. 57). La actuación del representante debería basarse en estas expresiones y epítetos, que describen perfectamente al pastor y su comportamiento. Dice Covarrubias en su *Tesoro* respecto a la voz *asmar* que “Es quedarse un hombre suspenso y pensativo, traspuesto en la consideración de alguna cosa, y que por aquel tiempo casi no respira.”<sup>393</sup> Dicho estado debería representarlo el actor con los ojos y boca bien abiertos y realizando movimientos agitados, puesto que la perturbación es presentada como sinónimo de la *rebolución* o *alteración*. Además, dice que se encuentra *demudado*, adjetivo que contribuye a la construcción de su estado de nerviosismo, puesto que significa “perder el color.” Es obvio que el representante no podría cambiar de color sobre la escena, pero la propia palabra refuerza los gestos y muecas que sí puedan llevarse a cabo.

Por otro lado, también por boca de Mingo, conocemos el estado de Pascuala, quien parece recordar con añoranza lo ocurrido en la sala hace un año (“Henos aquí donde antaño” v. 180), cuando se enamoró de Gil: “Ya se te rehila el ojo” (v. 181), contesta Mingo, quien asegura no guardarle rencor por ello. *Rehilar* significa, según el *Diccionario de Autoridades*, “moverse alguna cosa como temblando [...] por semejanza del movimiento, que forma el hilo de que pende el huso.” Ese temblor de ojo, se adecúa a la vacilación de los ojos emocionados, casi a punto de llorar, en este caso por la nostalgia. Y aunque no podamos afirmar que la

<sup>391</sup> Alfredo Hermenegildo, «Mover las palabras...», *op. cit.*, p. 178.

<sup>392</sup> *Vid. turbar, turbarse* en el *DPESO*.

<sup>393</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 156.

pastora llora en escena, sí es una indicación clara del sentimiento que refleja, cuanto menos con la voz o el gesto. Sabemos que las retóricas de la época subrayan la expresión de los ojos<sup>394</sup> como la más importante del rostro, por eso decir en voz alta que está a punto de llorar es muy adecuado para acentuar la emoción del personaje.

Es interesante, por otra parte, la sutileza con la que se lleva a cabo la caracterización de Gil, que aunque vaya vestido de pastor, es realmente un escudero y algunos comportamientos lo delatan. Por ejemplo, entra sin miedo en la sala (“ufano” v. 36) puesto que es su medio natural, y parece hacerlo dando continuamente órdenes a Mingo. La postura de las manos y los dedos es muy importante —como ya hemos repasado en este estudio— y, por ello, los ademanes de Gil debían responder al canon, acompañando los versos con que responde ante el miedo de Mingo:

MINGO	¡Yo te juro a San Crimente que no sé qué me hazer!
GIL	<i>Tomar gasajo y prazer como buen zagal valiente.</i> (vv. 29-32)

Creemos que esa valentía de la que habla quedaría mejor subrayada por una gestualidad apropiada para el escudero que es en realidad Mingo. Así, Gil le recriminaría sus gestos de soberbia pero también su propia naturaleza, por extensión, pues el hecho de hallarse cómodo en palacio, ser hidalgo y valiente —que es lo que le lleva a hablar como lo hace—, no le da verdadero derecho a despreciar el temor de Mingo, que es timorato e inseguro.<sup>395</sup> De hecho, Gil podría tratar de rebajar la tensión tendiendo su mano tras escuchar la protesta de su amigo, como atestigua la acotación “Entra ya, *daca la mano*” (v. 37).<sup>396</sup>

---

<sup>394</sup> *Vid. ojo* y sus locuciones en el *DPESO*.

<sup>395</sup> Junto a nuestras pasadas indagaciones respecto a la iconografía y gestualidad de la época, no parecen de gran relevancia las acepciones y ejemplos que hallamos en el *Tesoro* de Covarrubias (ed. cit., p. 446): “El dedo de Dios significa su potestad y omnipotencia, y lo que por ordenación suya y mandado, dándoles su poder, executan las criaturas en algunos lugares.[...] Hablar con el dedo, señalando que uno haga estoy y otro estotro, es de hombre arrogante y sobervio, como le pinta el Sabio, *Proverbiorum*, cap 6: *Homo apostat, vir inutilis, graditur ore perverso, anuit oculis, terit pede, digito loquitur.*”

<sup>396</sup> El subrayado es nuestro.

La gestualidad de Mingo, muy marcada en las didascalias internas, también hace protagonista a sus manos cuando se clama al Cielo antes de entrar al palacio: “Espera, *santiguarm’é* / por que San Julián me dé / buen estrena este verano” (38-40).<sup>397</sup> Así, mientras éste hace la señal de la cruz conforme señalaban los preceptos, Gil se desesperaría, instándole a que terminara (“Entra, entra, acaba ya” v. 44).

Respecto al vestuario y *atrezzo* utilizado para la caracterización de los personajes, es realmente interesante el recurso que utiliza aquí Encina para llamar la atención del público y mantener su atención. Si en la anterior égloga el Escudero Gil se convertía en Pastor tras aceptar un *cayado* y un *zurrón*, aquí el dramaturgo se atreve a *rizar el rizo*, montando una escena en la que los cuatro protagonistas se desvisten y visten en escena. En primer lugar, Gil desea volver a palacio y que Pascuala se quede con él:

MINGO	Vámonos, Gil, all aldea, que me semeja qu’ es tarde y no queda allá quien guarde el ganado ni lo vea.
GIL	Miafé, no quiero que sea ya mi Pascuala pastora ni yo pastor desde agora, pues no me vien de ralea.
MINGO	¿Párase agora a burlar o dízesmelo de vero?
GIL	Pardiós, vete, compañero, que aquí me quiero quedar y a mi Pascuala <i>tomar</i> <i>en dama</i> y, por que lo creas, luego quiero que nos veas aquestos <i>hatos mudar</i> . <i>Quita esos hatos</i> , Pascuala, y dellos ya derreniega, y a fuer de la palaciega <i>te me pone muy de gala</i> . Y luego, assí Dios de vala,

---

<sup>397</sup> *Ibíd.*

*te me torna muy polida:*  
 dexemos aquesta vida,  
 qu'es muy grossera y muy mala.

PASCUALA      Que me plaze, mi señor,  
 mudarme, pues os mudastes,  
 que también vos os tornastes,  
 por amor de mí, pastor.<sup>398</sup>  
 (vv. 225-252)

Se dramatiza el vestir o desvestir personajes en virtud de los hábitos característicos de su nuevo estatus social; propósito convertido en acción por las propias didascalias implícitas del texto, como explica Alfredo Hermenegildo.<sup>399</sup> Nos interesan mucho los sintagmas *mudar hatos* y *quitar hatos* porque hacen referencia explícita a la técnica específica del actor, que debe cambiarse de ropa y elementos accesorios para aparecer transformado en otro. Evangelina Rodríguez ya recoge la voz *hato* en el *DPESO* —así como *arca de hato* y *mozo de hato*— como un término específico de las prácticas escénicas siglodoristas, recogiendo las definiciones de la lexicografía más cercana a la época:

|| 1. Se llama el vestido y ropa de cada uno. [...] Hato, *quasi fato*, porque se va haziendo poco a poco (Cov.) # El vestido o ropa que cada uno tiene para su uso. Lat. *Usualis vestis. Vestium sarcina*. (Dicc. Aut.) # Ropa, vestido del uso propio (Terreros).

Así, en este caso, esta ropa o vestido de cada uno hace referencia a los trajes concretos de cada tipo social presentado en el teatro, y al acto de cambiarlos por otros. En el caso de la pastora, ese cambio de hato es el primer paso, al que seguirá *ponerse de gala* y *tomarse polida*, pues sólo así conseguirá convertirse en una auténtica dama. Dos expresiones que hacen también referencia al modo de vestir y de actuar para representar a una dama y no a una pastora. El *DPESO* recoge el sintagma *de gala*, remitiendo al término *gala* en su primera acepción:

|| 1. Vestido alegre, sobresaliente, rico, y costoso, para las funciones de fiesta, regocijo, lucimiento, y fuera del modo ordinario de vestir de cada uno. Esta voz tiene

<sup>398</sup> *Ibidem*.

<sup>399</sup> Alfredo Hermenegildo, «Mover las palabras...», *op. cit.*, pp. 179-180.

su origen del nombre griego *Gala*, que significa leche o blancura, porque este color en sagradas, y en profanas letras era índice, y símbolo de la alegría y lo festivo. Lat. *Vestis elegantia, lautitia, pretiositas* (Dicc. Aut.) # Vestido de gala, fiesta (Terreros)

De esta manera, encontramos un interesante precedente en la acepción *ponerse de gala* aquí en la pieza de Encina ya que, en nuestra opinión, forma parte de esa familia de expresiones y voces haciendo referencia explícita a la acción de vestirse de un modo determinado para realizar un papel u otro.

El tercer paso para esta representación de una *dama* tras *cambiar o mudar el hato y ponerse de gala*, sería sin duda, *tornarse polida*, en referencia a convertirse en alguien “agraciado y de buen parecer”, de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*. Como ya hemos explicado en este trabajo, el cortesano debía ser *gracioso*, mostrar buen talle, elegancia y superioridad social, no solo con sus vestidos sino también con su comportamiento, postura y gestualidad. De este modo, *tornarse polida* significa que también mudará su comportamiento hasta reconocerse en ella a una dama. Resultaría, cuanto menos, cómico para el público se representara en escena que una pastora pudiera adquirir tales atributos en tan breve lapso de tiempo, puesto que se proclamaba que la *gracia* y elegancia era propiedad *natural* de la propia nobleza.

Alfredo Hermenegildo<sup>400</sup> señala que la prueba de que este cambio se realiza en escena, es la pregunta que le hace Mingo a Menga: “¿Qué te parece, Menguilla, / de cuál está Pascualeja?” (v. 257). Y la respuesta de la pastora ante un cambio tan radical: “¡Dome a Dios que ya semeja / doñata de las de villa! / ¡Miafé, ya se nos *engrilla*!” (259-261).<sup>401</sup> *Engrillarse* podría hacer referencia a un cambio de actitud clara en Pascuala, que toma una postura diferente, obligada por los nuevos vestidos. Según el *DRAE* “engrillarse” significa “meterse en grillos”, haciendo referencia estos a algún objeto que embarace el movimiento. Así pues, Pascuala se viste *de gala* como las cortesanas, quienes sabemos utilizaban corpiños y diferentes elementos que dificultaban su movilidad para obligarlas a tomar una postura erguida y alejarlas de las figuras encorvadas, movimientos rápidos o convulsos, tan negativamente considerados durante el Renacimiento. Por otra parte, engrillarse tal vez pueda hacer referencia a una actitud parecida a *engallarse* o hacer pasar por ser alguien más de lo que se es, como es el caso, tras haberse engalanado. *Engallar* en *DRAE* es “mostrarse

<sup>400</sup> Cf. “Mover las palabras...”, *op. cit.*, p. 179.

<sup>401</sup> El subrayado es nuestro.



alguien altivo, levantando la cabeza”. En todo caso, ambas posibilidades denotan el cambio del que hablábamos en la pastora.

La misma transformación se opera en Gil, de quien dicen que “está gentil” (v. 263), aunque es lógico porque le viene “de generacio” (v. 266), esto es, por su linaje. El cambio de Pascuala se debe, según Mingo, a que

MINGO            Es tan huerte zagalejo,  
                      miafé, Menga, el amorío,  
                      que con su gran poderío  
                      haze *mudar el pellejo*,  
                      haze tornar moço al viejo  
                      y al grossero muy polido,  
                      y al muy feo muy garrido,  
                      y al muy huerte muy sobejo.  
                      Haze tornar al cruel,  
                      quando quiere, piadoso;  
                      haze lo amargo sabroso,  
                      haze que amargue la miel,  
                      haze ser dulce la hiel,  
                      y quita y pone cuidados,  
                      haze mudar los estados  
                      ¡Mira, mira quién es él!  
                      (vv. 273-288)

A lo que responde Menga —no exenta de cierta envidia— que Pascualeja “ha *mudado la pelleja* / por tener con Gil amores” (vv. 291-292).<sup>402</sup> Esta expresión con la que volveremos encontrarnos en posteriores piezas, aunque es similar a *mudar el hato*, es todavía más amplia en su significado, pues *mudar el pellejo* es expresión sinonímica de *mudar de condición*, según Covarrubias. De este modo, no se trata solo de cambiar de ropa o de disfraz sino de cambiar de estatus, que sobre las tablas significa cambiar un personaje por otro. Veremos más adelante que cuando un personaje *mude el pellejo o la pelleja*, cambiará por completo su comportamiento. Es, pues, otra expresión técnica utilizada por el primer teatro renacentista

---

<sup>402</sup> El subrayado es nuestro.

que descansa por completo en el actor, pues deberá mostrar ese cambio de actitud y/o físico sobre las tablas.<sup>403</sup>

Pero decíamos que Encina dramatiza cuatro transformaciones, así que las dos restantes pertenecen a los pastores Mingo y Menga, quienes sienten envidia de los cambios de sus compañeros y se sienten burlados. Por ello, cuando Mingo amenaza con hacer lo mismo que ellos, Gil le invita a que lo haga:

MINGO                    Pues ,juro a diez, si me visto  
los mis *hatos domingueros*  
y si *mudo aquestos cueros*, (vv. 305-307)  
[...]  
Guárdate, que si yo ensisto  
en *tornarme palaciego*...

---

<sup>403</sup> De hecho, Torres Naharro en su *Comedia Tinellaria* (1517), utilizará la misma expresión también con el sentido de un cambio de comportamiento notable de un personaje:

MOÑIZ	Con licencia, que tengo d'ir al audiencia. Señor Escalco, ¿saldré?
ESCALCO	Aved un poco paciencia, que a todos os la daré.
MOÑIZ	Puede ser que no os harán un plazer, aunque la tierra se hunda.
PALAFRENERO	Señor, ¿podemos comer?
ESCALCO	Esperad a la segunda. ¿Essa puerta ha d'estar contino abierta? ¿No aprovecha quanto digo?
GODOY	Señores, todo hombre alerta, que no las trae consigo.
MOÑIZ	¡Qué poltrón! ¡Cómo cobró presunción desque <i>mudó la pelleja</i> !
GODOY	Aquí se haze un león y en la calle es un oveja.
OSORIO	Todo tiene.
GODOY	El Mastro de casa viene.
ESCALCO	Lleva, moço, los saleros.
MOÑIZ	Par Dios, callar nos conviene, pues conocemos sus fieros.

Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Turner, 1994, vv. 345-369. El subrayado es nuestro.

(vv. 309-310)

GIL            Antes, Mingo, te lo ruego.  
                   Mingo Aún tú, Gil, no me has bien visto.  
                   Y aún, si quiero, a mi esposilla  
                   que te la *ponga chapada*.<sup>404</sup>

MINGO        Aún, tú, Gil, no me has bien visto.  
                   Y aún, si quiero, a mi esposilla  
                   que te la ponga chapada  
                   [...]

(vv. 311-314)

GIL            Hazlo, por vida de Mingo;  
                   no me quede esta manzilla.  
                   (vv. 319-320)

Estamos de acuerdo con Hermenegildo cuando afirma que la modificación del aspecto de los personajes se indica en el caso de Menga con “manos al ható” (v. 401), y en el de Mingo por medio de “¡a ello!” (v. 402), señalándose posteriormente en qué consiste el nuevo *hábito*. Nos hallamos ante el estricto control del vestuario, *atrezzo* y maneras de los personajes desde las didascalias internas contenidas en el diálogo:

GIL            Cata, cata, cata, Mingo,  
                   ¿eres tú quien estos días?  
                   ¿Cómo nunca te vestías  
                   esse ható algún domingo?

MINGO        Nuevamente me lo cingo.

GIL            ¡Qué buen *capuz colorado*!

MINGO        Y el capuz es bien chapado:  
                   ora daré buen respingo.

GIL            ¿Y tú vienes en jubón?  
                   Toma, toma este mi *sayo*,  
                   que otro tengo que allí trayo.

MINGO        No lo quiero, compañón,  
                   que tiene muy *gran mangón*.

---

<sup>404</sup> Los subrayados son nuestros.

GIL                    Calla, calla, *qu'es al talle*.  
 MINGO                Dome a Dios que no me halle:  
                              pareceré frailejón.  
                              (v. 409-424)

Vemos, pues, cómo empieza el cambio de ropas, dejando los “hatos de mal asseo” (v. 400)<sup>405</sup> propios de los pastores, por otros que ni siquiera comprende el rústico. Además, Gil conoce bien la moda y la etiqueta, por eso viste a su amigo conforme a ella hasta que consiga la auténtica apariencia de cortesano:

MINGO                Por tu vida, Gil, me di:  
                              ¿no pareço assí escudero?  
 GIL                    Por mi vida, Mingo hermano,  
                              que estás assí gentilhombre;  
                              *no siento quien no se assombre,*  
                              *ya pareces cortesano.*  
 MINGO                ¿No semejo ya aldeano?<sup>406</sup>  
                              (vv. 431-437)

Encina se muestra muy hábil, pues vuelve a introducir a los espectadores en la representación para hacerlos partícipes de la emoción del momento propiciada por tal artificio teatral. Ese “no siento quien no se assombre” iría acompañado de una mirada hacia el público para verificar que todos aprecian tal maravilla.

Y continúa con sus valiosos consejos, que a nosotros bien nos sirven como indicación de la forma en que se representa al cortesano:

GIL                    *Ponte el bonete de tema*  
                              *y en el costado la mano.*  
 MINGO                ¿Y para qué en el costado?

---

<sup>405</sup> Dice Covarrubias que “aseo” significa: “Buena compostura de unas cosas con otras, y díxose de ser, que en lengua antigua española vale estar. Asear, componer unas cosas con otras entre sí. Aseado, el bien compuesto y aliñado en lo que se pone encima. Desaseado, lo contrario”. (*Tesoro*, ed. cit., p. 156.) Nos parece interesante, en este caso, que el *hato de mal aseo* se relacione, pues, con aquello desaseado, desaliñado y mal compuesto. Es otra forma de describir el disfraz del rústico o pastor.

<sup>406</sup> Los subrayados son nuestros.



de la aldea nada es como en el de la corte, pues mientras para el rústico un bonete de lado es símbolo de pertenecer al pueblo judío —y por tanto algo muy negativo en ese momento—, en la corte denota a un enamorado; la mano en el costado significa cansancio para el aldeano, mas para el cortesano es gran *galanía*. Sabemos, gracias a todas estas didascalias implícitas, cómo se ha de presentar a un escudero enamorado y cómo se desarrolla una escena compleja, puesto que los parlamentos la controlan perfectamente.

Pero estos dos mundos no se reflejan tan sólo en el vestuario, *atrezzo* o en la capacidad para mostrarse enamorado siguiendo las coordenadas del amor cortés, esto es, *requibrado*. También hay diferencias en los usos y costumbres que diferencian a los rústicos de los cortesanos, y que se explican aquí como propias de unos y de otros. Encina muestra estas diferencias en el siguiente diálogo en el cual Gil explica a Mingo todo lo que habrá de hacer:

MINGO	¿Y es muy malo de aprender?
GIL	Presto lo podréis saber, yo os mostraré, si quisierdes, las cosas que no supierdes.
MINGO	En punto estoy de lo hazer. Mas ¿cómo podré dexar los plazerres dell aldea? Desque en palacio me vea, luego olvidaré el <i>luchar</i> y el <i>correr</i> con el <i>saltar</i> ,

---

presto para matar y degollar de papo, que no hay cosa que de delante se le tenga? Cuando toma su caballo -si es de tal estado-, cuando fuere por la calle no guardará a asnos ni burras, pobres ni mal vestidos, que con todos no tope muy descortésmente, sin mancilla ni duelo, con la fantasía y orgullo que en el cerebro lleva de su dama; *muy estirado sobre su silla, estrechamente ceñido, tiesto, yerto como palo, las piernas muy extendidas, trochando los pies en los estribos, mirándose los de cada rato si van de alta gala, la bota y el zapato muy engrasado, la mano en el costado, con gran birrete italiano o sombrero como diadema*, abarcando toda la calle con su caballo trotón, jaca, mula; *de través brocando y de espuelas hiriendo y con sus piernas y pies a cuantos halla encontrando y derrocando*, con su gritillo: «¡Ya! ¡viva la linda enamorada mía!». [...] Pues eso mismo si es de pie y va con espada y broquel. ¡Afuera los garzones, que vienen los locos amadores! [...] Y no hay en la vecindad hombre ni mujer donde la su coamante estuviere que le ose hablar, ni mirar, ni decir nada, sino luego son las amenazas en tabla, y jurar y renegar y panfear con soberbia y jactancia. Eso mismo digo de caballeros, burgueses y otras personas de estado o manera cualesquier que aman locamente; que tanta es su soberbia que no caben en el mundo, a las veces de suyo, a las veces con favor de aquellos con quien viven”. Alfonso Martínez de Toledo, *op. cit.*, cap. xxx, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Edición digital a partir de la edición de Cristóbal Pérez Pastor, *Arcipreste de Talavera, Corbacho, o Reprobación del amor mundano*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901. Los subrayados son nuestros.

<[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/arcipreste-de-talavera-o-corbacho--0/html/fedfb970-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_33\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/arcipreste-de-talavera-o-corbacho--0/html/fedfb970-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_33_)> [15/09/2015]

y no *jugaré al cayado*.  
 ¿Y qué será del ganado?  
 GIL           El se irá para el lugar.  
               Según tus fuerças y mañas  
               y el esfuerço que en ti está,  
               podrás aprender acá  
               a *justar* y a *jugar cañas*.<sup>409</sup>  
 (vv. 324-340)

Así, las acciones propias del pastor son *luchar*, *correr*, *saltar* y *jugar al cayado*, mientras lo propio de los cortesanos es *justar* y *jugar cañas*. Estas acciones aquí referidas cuadran a la perfección con el marco sociocultural en que se produce esta pieza, pues sabemos que al aldeano se le relaciona con los movimientos y acciones rápidas y descompuestas, más cercanas a la naturaleza y a los animales. Mientras tanto, las *justas* y *juegos de cañas* son exclusivas de los caballeros y cortesanos, puesto que son ejercicios preparatorios para la guerra. Recordemos que los fastos medievales ya los incluían entre sus diversiones parateatrales, y solo participaban en dichos juegos los cortesanos puesto que, como recoge Covarrubias en la voz *cañas* “En España es muy usado el jugar las cañas, que es un género de pelea de hombres de a cavallo. Éste llaman juego troyano, y se entiende averle traydo a Italia Julio Ascanio”.<sup>410</sup>

---

<sup>409</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>410</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 291. Merece la pena recoger *in extenso* la descripción ofrecida por el *Diccionario de Autoridades* de *Juego de cañas* (*apud DPESO*): “Juego o fiesta de a caballo, que introdujeron en España los Moros, el cual se suele ejecutar por la nobleza en ocasiones de alguna celebridad. Fórmase de diferentes cuadrillas, que ordinariamente son ocho, y cada una consta de cuatro, seis u ocho Caballeros, según la capacidad de la plaza. Los Caballeros van montados en sillas de jineta, y cada cuadrilla del color que le ha tocado por suerte. En el brazo izquierdo llevan los Caballeros una adarga con la divisa y mote que elige la cuadrilla, y en el derecho una manga costosamente bordada, la cual se llama Sarracena, y la del brazo izquierdo es ajustada, porque con la adarga no se ve. El juego se ejecuta dividiéndose las ocho cuadrillas, cuatro de una parte y cuatro de otra, y empiezan corriendo parejas encontradas, y después con las espadas en las manos, divididos la mitad de una parte y la mitad de otra, forman una escaramuza partida, de diferentes lazos y figuras. Fenecida ésta, cada cuadrilla se junta aparte, y tomando cañas de la longitud de tres o cuatro varas en la mano derecha, unida y cerrada igualmente toda la cuadrilla, la que empieza el juego corre la distancia de la plaza, tirando las cañas al aire y tomando la vuelta al galope para donde está otra cuadrilla apostada, la cual la carga a carrera tendida y tira las cañas a los que van cargados, los cuales se cubren con las adargas, para que el golpe de las cañas no les ofenda, y así sucesivamente se van cargando unas cuadrillas a otras, haciendo una agradable vista. Antes de empezar la fiesta entran los Padrinos en la plaza con muchos Lacayos, y ricas libreas, cada uno por diferente, parte y se encuentran en medio de ella, como que allí se han citado para desafiarse los unos a los otros, y saliéndose de la plaza vuelven luego a entrar en ella, siguiéndoles cantidad de acémilas ricamente enjaezadas,

Por el contrario, *jugar al cayado* es un juego propio de los pastores, no recogido en ningún diccionario, pero que se encuentra testimoniado tanto en la *Los siete libros de La Diana* de Jorge de Montemayor (1559) como en el *Cancionero llamado Sarao de amor* (1561) de Juan de Timoneda. Mientras la narrativa presenta el juego solamente como un elemento propio de pastores junto a otros parecidos a los que presenta Encina por boca de Mingo:

Sylvano respondió: “Dícenme algunos que le va mal, y no me espanto, porque, como sabes, Delio su esposo, aunque es rico de los bienes de fortuna, no lo es de los de naturaleza, que en esto de la disposición ya ves cuán mal le va, pues de otras cosas de que los pastores nos preciamos como son tañer, cantar, luchar, *jugar al cayado*, bailar con las mozas el domingo, parece que Delio no ha nacido para más que mirallo”.<sup>411</sup>

Timoneda nos da más pistas sobre el juego, como veremos a continuación:

Canción.  
En sant Julián,  
de somo el collado,  
¡si me vieras, Juan,  
*jugar al cayado!*

A poderme ver  
vieras la destreza  
de mi ligereza  
*saltar y correr,*  
*pinar y bolver*  
*y dar pie cruzado*  
en sant Julián  
de somo el collado.

---

cargadas de cañas cubiertas con reposteros, y dando vuelta a la plaza, como que reconocen el campo, ocupan sus puestos, y sacando los pañuelos, como en señal de que está seguro, empieza la fiesta: cuya ejecución se llama correr o jugar cañas. Algunas veces se hace vestidos la mitad de los caballeros a la Morisca, y la otra mitad a la Castellana, y entonces se llama esta fiesta Moros y Cristianos. Lat. *Cannarum certamen ludicrum*”.

<sup>411</sup> Montemayor, Jorge de, *Los siete libros de La Diana*, Asunción Rallo (ed.), Madrid, Cátedra, 1991, p.130. *Apud* Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [5/09/2015]



Yo solo jugava  
 a Mingo Llorente  
 y a Pabros Cremente  
 y Bras que allí andava;  
*la vez que pinava*  
*llegava al sembrado*  
 en san Julián  
 de somo el collado.

Cierto, Juan, si vieras  
 cómo lo hazía,  
 por ninguna vía  
 tú no lo creyeras,  
 antes estuvieras  
 de vello pasmado,  
 en san Julián  
 de somo el collado.<sup>412</sup>

Se trata, sin duda, de un juego que discurre entre pastores en el *exido* —no en el campo sembrado—, consistente, tal vez, en un juego parecido al *juego de la chueca*, cuyo cometido era el de meter una bolita pequeña (la *chueca*) en el interior de la *pina* o meta del contrario (lo cual podría llamarse *pinar* en el caso del juego del cayado).<sup>413</sup> El *cayado* se utilizaría aprovechando su forma curva para marcar y/o evitar que marcaran los contrarios al estilo del moderno hockey. Además, hemos hallado un testimonio en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Correas que pone el *cayado* en relación con el *juego de la chueca*, cosa que no ocurre en las descripciones que de este último encontramos en Covarrubias.

---

<sup>412</sup> Juan de Timoneda, *Cancionero llamado Sarao de amor*, Carlos Clavería (ed.), Barcelona, Delstre's, 1993, pp. 76-77. Los subrayados son nuestros.

<sup>413</sup> Dice Covarrubias en su *Tesoro* que *pina* es “un mojón redondo y levantado, que se remata en punta”, utilizado por los labradores como puerta para entrar y salir en el juego de la chueca. (ed. cit, p. 871); mientras la *chueca* es “una bolita pequeña con que los labradores suelen jugar, en los exidos, el juego que llaman de la chueca, poniéndose tantos a tantos; y tienen sus metas o piñas, y guardan que los contrarios no les pasen la chueca por ellas, y sobre esto se dan muy buenas caydas y golpes. Díxose chueca de choque, que es el sonido que haze el golpe. (*Tesoro*, ed. cit., p. 438).

“Pina”, o “pinada”, se llama en el xuego de la chueka entre dos vandos en un llano rraso, ke prokuran pasar la chueka *kon botes de kaiado* por la pina de los kontrarios, ke es una komo portada hecha de dos lanzas, o agixadas, hinkadas en el suelo en proporcionada distanzia, i otra al otro kabo del kanpo de los kontrarios, i asiste uno en kada una a guardar ke no pase la chueka.<sup>414</sup>

También el *Diccionario de Autoridades* recoge una descripción similar del juego de la chueca y, aunque no utiliza el término cayado, sí hace referencia a algo semejante:

Chueca. Juego de Labradóres, que se hace con una bolíta, que tambien se llama chuéca: la qual, puestos tantos à tantos en dos bandos, haviendo señalado cierto término, impeliendola con el golpe que la dán con un palo ferrado à la punta, procuran que no passe de él. Covarr. dice sale de la palabra Choque, por los que se dán en ella. Lat. *Disci ludus*. ORDEN. DE CAST. lib. 8. tit. 10. l. 7. E otros juegos de tablas, è náipes, è azáres, è *chuécas*. OV. Hist. de Chil. pl. 93. Juegan à la *chuéca*, que es el juego en que los Indios hacen mayóres demonstraciones de agilidad y ligeréza.

En cualquier caso, está claro que se trata de un juego en el que son muy importantes las habilidades de correr, saltar y la agilidad con los pies (*dar pie cruzado*), que puede referirse también a realizar algún tipo de carrera hasta llegar a la meta o pina. No obstante, el uso del *cayado* hace que nos decantemos por considerar este juego muy próximo al *juego de la chueca*.

Por otra parte, dejando a un lado las actividades físicas, parece que Mingo tema echar de menos el tañer de los “caramillos”. El *caramillo* es un instrumento musical descrito por Covarrubias como:

La flauta delgada de voz aguda. Díxose assí, *quasi* calamillo, porque las primeras flautas se hizieron de cálamos o cañas, y quanto más delgadas y gráciles, tanto más subidas son de tono. Destas falutillas usan los pastores en los campos.<sup>415</sup>

<sup>414</sup> Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Louis Combet (ed.), Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967, p. 61. *Apud* Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [5/09/ 2015]

<sup>415</sup> *Tesoro*, ed. cit, p. 301.

Desde el drama enciniano, se considerará uno de los atributos esenciales de los pastores, utilizado para su caracterización pero también para el acompañamiento de villancicos y canciones.

A estos miedos nostálgicos de Mingo, responde Gil asegurándole que también en la Corte encontrarán “mayores holganças” (v. 366), “bailes” (v. 367), y que aprenderá “otras danças del palacio” (vv. 367-368). Pero también Menga tiene miedo de no saber estar en palacio, a lo que Pascuala, recién transformada en dama, le responde, dándonos muchas pistas acerca de las diferencias entre aldeana y dama:

PASCUALA	Calla, que desque aya espacio, yo, Menga, te mostraré, <i>y el rostro te curaré</i> por que <i>mudes la pelleja</i> , <i>y te pelaré la ceja</i> . Muy <i>gentil</i> te pararé.
MENGA	Pascuala, dessa manera antes me darás gran quiebra. ¿Que <i>mude</i> como culebra <i>los mis cueros</i> ? ¡Tirte a huera!
PASCUALA	No pienses tú, compañera, que son estas <i>curas crudas</i> , no son sino <i>blandas mudas</i> y una cosa muy ligera. <sup>416</sup> (vv. 379-392)

Para mudar los *cueros* o la *pelleja* parece esencial *curar el rostro*, es decir, tratar la cara para refinarla como la de una cortesana, amén de *pelarle la ceja*, aunque dice que se trata de una blanda muda y ligera. La dificultad de producir tal cambio en escena así como la identificación que hace Covarrubias entre los términos *rostro* y *máscara*,<sup>417</sup> nos hacen sospechar

---

<sup>416</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>417</sup> *Tesoro*, ed. cit, p. 793: “Máscara. Por otro nombre bárbaro carátula, *latine persona*; los cortesanos la llaman rostro. Es un rostro o una cara contrahecha para dissimularse los que representan en el teatro, imitando las faciones de la persona que representan. Los muy antiguos representantes se dissimulaban untándose el rostro con las heces del vino o con el bermellón, y después con hojas de higuera, y porque también usaban de las hojas del lampazo, se llamó *personata*, a *persona*. Vide *Lagunam*, sobre Dioscórides, lib. 4, cap. 108. Más adelante de las

que, tal vez, se utilizaran máscaras, al menos en el caso de la metamorfosis de las pastoras. Solo así parece posible lograr cambiar el rostro por completo. El uso de la máscara, proveniente del teatro antiguo y conservado en la corte a través de los momos, era un recurso teatral muy eficaz, que el público comprendía y daba mucho de sí para los juegos de ocultación o cambio de identidad.<sup>418</sup>

Finalmente, también se controla el modo en que se canta el *villancico* final, además de las entradas, desplazamientos y la apariencia. De nuevo, Encina confía en las didascalias internas contenidas en el diálogo para hacerlo, por ello Mingo que, como se indica en la obra, habla por boca de Juan del Encina —pudiendo ser él mismo—, es, curiosamente, quien indica “cantemos de gran espacio / alguna linda sonada / y luego, sin tardar nada” (vv. 507-509). El *DPESO* ya recoge “a, de espacio” asociado al movimiento escénico, extrayendo la definición del *Diccionario de Autoridades*: “Tardanza, flema, suspensión, lentitud y lo que es contrario a ir de prisa y con paso y movimiento natural”.<sup>419</sup> De este modo, encontraríamos aquí un testimonio esta vez aplicado al canto: *cantar de espacio*. Después seguirían cantando “sin tardar nada”, es decir, primero lo harían lentamente y después acelerando el tempo.

Así, los pastores, ya vestidos de cortesanos, cantarían *de espacio* una “linda sonada”, que Covarrubias recoge como “El son o cantarcico que corruptamente llaman tonada,

---

cortezas de los árboles formaron unas carátulas, abriéndoles ojos, narices y boca, como lo notó Virgilio, lib. 2, *Georgicarum*. [...] Finalmente, después de todas estas invenciones, se halló la máscara de que oy se usa, la cual contrahaze al natural la persona que quiere. [...] Acabóse de perficionar la máscara con la industria y sutileza que los alemanes ponen en todo lo que hazen; y assí Marcial celebró las máscaras de Rufo Batavo, lib. 14, epigrama 176, *Persona Germanica*. [...] Algunos quieren que se haya dicho máscara de más y de cara, como si dixésemos otra cara, pero engáñanse. Y es de advertir que las máscaras de los representantes no pasaban de las mexillas, dejando descubierta la barba y boca. Y por esta razón los franceses llaman a las máscaras *maschoire*, que vale tanto como mexillas, de donde tomaron nombre, y en castellano, corrompiendo el vocablo, dijimos máscara”.

<sup>418</sup> Sobre el empleo de máscaras, véase Ricardo Espinosa Maeso, «Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández», *Boletín de la Real Academia Española*, 10, 1923, p. 573: “mas costaron las máscaras y lobs de los judíos de alquiler tres reales”. Hay interesantes noticias en la documentación analizada por María Jesús Framiñán de Miguel, «Teatro religioso en Salamanca (1500-1627): estudio documental», en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (comps.), *Edad de oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 271-273; el empleo de máscaras y disfraces en las fiestas celebradas por la Catedral charra, la prohibición en 1546 de la ceremonia del “obispillo”, las danzas y desfiles de enmascarados para celebrar el Corpus de la tercera década del siglo XVI en adelante; también sobre los desfiles del Corpus, véase «Estudio documental sobre teatro en Salamanca (1500-1630): avance de resultados», *Criticón*, 96, 2006, pp. 115-137; en referencia a esas danzas del Corpus y las fiestas de Navidad y Epifanía en las que también se utilizaron disfraces según la documentación de las partidas de gastos de 1567 (pp. 123-128).

<sup>419</sup> *Apud DPESO*.

aunque se puede decir tono”. Por su parte, “tonada” es el “ayre del cantarcillo vulgar, quales son las tonadas que oy usan los músicos de guitarra.”<sup>420</sup> El adjetivo *linda* que acrecienta Encina se aplica “a toda cosa que contiene en sí su proporción natural, con hermosura y belleza.” De manera que se refiere a un sencillo y hermoso cantar —descripción que se corresponde perfectamente con el villancico que presenta el texto— entonado de la forma que ya hemos explicado.

### 3.1.3.6. *Auto del repelón*

Para algunos autores esta pieza puede considerarse el primer entremés publicado del teatro castellano. Tanto Cotarelo, Eugenio Asensio o Pérez Priego lo han catalogado como “entremés en profecía” o embrionario.<sup>421</sup> También Abraham Madroñal o López Morales<sup>422</sup> lo consideran acertado siempre que se atienda a la definición más laxa de Lope en el *Arte Nuevo*, es decir, “una acción cómica entre plebeya gente.”

Sin entrar en pormenores ni en la discusión sobre su naturaleza en profundidad, nuestro enfoque se centra en el análisis de las marcas de actuación de la obra. Creemos que, efectivamente, es una obra que se aparta del conjunto estudiado de Juan del Encina y que, por tanto, no proviene de la misma tradición de las églogas ni de las representaciones medievales de tropos. Si el teatro solo se conservó en la iglesia y en la calle, consideramos que esta pieza únicamente puede provenir de esas representaciones paganas cuyos actores eran seglares: juglares e histriones, en primer término, y aficionados, en el caso de las representaciones carnalescas o festivas, que dieron lugar a las farsas. En concreto, estamos de acuerdo con Hermenegildo al situar el *Auto del repelón* en la tradición de los *juegos de escarnio* típicos de la tradición estudiantil tan conocida por Encina a través del entorno universitario salmantino.<sup>423</sup> Si bien los juegos de escarnio, en líneas generales, pueden definirse como lo hace el *Diccionario Akal de Teatro*:

<sup>420</sup> *Tesoro*, ed. cit., pp. 944 y 966 respectivamente.

<sup>421</sup> Emilio Cotarelo y Mori (ed.) lo insertó en la tradición de este teatro breve en la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911; posteriormente, Eugenio Asensio es quien acuñó la expresión “entremés en profecía” en su *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, p. 35; y Pérez Priego le siguió en su edición del *Teatro completo* de Juan del Encina, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>422</sup> Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá, 1968; Javier Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985; Abraham Madroñal, «El entremés en la época de Felipe II y su relación con el entremés barroco», en *Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 1999, pp. 137-162.

<sup>423</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, *op. cit.*, cap. 2.1.1. [10/08/2015]

Farsas o piezas medievales, generalmente de índole cómica, que, por contraposición al teatro litúrgico [...], trataban temas de carácter profano. Eran escenificadas por los juglares y farsantes en calles y plazas públicas, así como en las casas de los señores acomodados. Por lo común, los juegos de escarnio consistían en églogas o diálogos pastoriles. En ocasiones, se ridiculizaba en estos juegos a clérigos y seglares.<sup>424</sup>

Precisamente, es por este desvío de la tradición religiosa que nos interesa aquí esta pieza; para buscar en ella nuevos modos de escenificación, divergentes de los ya analizados. De hecho, volvemos a Hermenegildo cuando afirma que “la tradición propia de los gestos y fiestas carnavalescas relaciona el Auto con la fiesta de los locos”.<sup>425</sup> También Françoise Planes-Maurizi propone su encuadramiento en alguna de las fiestas de Invierno de tradición bufa o carnavalesca, como San Nicolás, Inocentes, Carnaval o, al igual que Hermenegildo, la misma fiesta de los locos.<sup>426</sup> Partiendo de la hipótesis afirmativa de las relaciones genealógicas aquí planteadas —entremés, farsa, fiestas carnavalescas, fiestas de locos—, veremos si pueden establecerse también en lo referente a la técnica de sus actores.

Ya desde el título y aún más tras la lectura del texto, se infiere que el verdadero protagonista es el engaño o burla en sí y no los personajes. Ellos son el soporte ideal para escenificar dicho engaño en una obra que, esencialmente, se propone mover a risa.

Los personajes no se hallan desde el principio en escena sino que van entrando individualmente. Se marca la entrada del primero de los villanos, que lo hace de modo abrupto y cómico. Podemos afirmar que se trata de un comienzo *in media res*, puesto que ya ha sucedido lo más importante: el *repelón*. Es una originalidad de Encina, que demuestra una gran modernidad en el uso de la narración a modo de *flashback*, primero con Johanparamás y después con Piernicurto. Además, también se nota el influjo de la perspectiva, en el sentido de que cada personaje cuenta (representa) la historia desde su punto de vista. Veamos cómo hace su entrada en la sala el primero de ellos, delimitando perfectamente los dos espacios dramáticos:

JOHANPARAMÁS                      ¡Apartá y hazé llugar!  
   dexá entrar, ¡cuerpo del cielo!,  
   que ño me han dexado pelo

<sup>424</sup> Manuel Gómez García, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1998, p. 440.

<sup>425</sup> Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, *op. cit.*, cap. 2.1.1. [10/08/2015]

<sup>426</sup> Cf. Françoise Planes-Maurizi, «Recherches sur théâtre et traditions populaires...», *op. cit.*, pp. 93-104.

ña cholla por repelar.  
 Mandá, ora, *señor*, cerrar  
*aquella puerta* de huera,  
 que viene una milanera  
 tras de mí por me carmenar.  
 No ha poder que ño esté el hombre  
*acá dentro* más seguro.<sup>427</sup>  
 (vv. 1-10)

Las didascalias implícitas señalan esa entrada al espacio seguro que es la sala, puesto que es ese “señor” a quien se encomienda quien le defenderá. De este modo, el actor convierte en actor involuntario a ese caballero protector —además de ser público— por medio de su parlamento, y a la sala en espacio con la doble función de espacio ficcional y lugar físico de la representación. El peligro, de momento, se encuentra tras aquella puerta, es decir, en un espacio que ha sido el escenario del repelón y las burlas infligidas por los estudiantes. De hecho, el villano vuelve a referirse a dicho espacio peligroso en los siguientes versos: “a la praça ño tornasse” (v. 15), “Ahuera, que andan por alto / ña praça los repelones” (vv. 17-18). De estos versos se infiere también que el repelón es, por una parte, la burla o castigo y, por la otra, también hace referencia a quien lo ejecuta, es decir, los *repelones*.

La gestualidad y movimiento deben ir acorde a las emociones de miedo e indignación aunque, sin duda, la exageración de esta expresividad marcada por el potencial de los versos resultaría muy cómica al espectador cortesano. El gesto de jurar, por ejemplo, se llevaría a cabo con vehemencia exagerada y dos veces, según los versos “Par Dios, par Dios, que lo juro, / porque es juramento dobre” (vv. 11-12).

La apariencia del actor debe ser cómica, exhibiendo una peluca o prótesis como si le hubieran rapado la cabeza, según indican los versos “ño me han dexado pelo / ña cholla por repelar”. Covarrubias recoge la voz *repelar*, precisamente, como un castigo: “Sacar el pelo, y particularmente de la cabeça, castigo que se suele dar a los muchachos. Repelón, el tal castigo.”<sup>428</sup> De hecho, es muy interesante el testimonio que hemos hallado en el *Libro de los proverbios glosados* (1570-1579) de Sebastián de Horozco (1510-1580), que recoge el refrán o dicho “Más viejo que el repelón” de la siguiente forma:

<sup>427</sup> Citamos por la edición de Pérez Priego, Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. cit. Los subrayados son nuestros.

<sup>428</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 905.

Cosa muy vieja y muy antigua es en Salamanca a los moços y pajes de los estudiantes repelar a los nuevos o a los labradores que entran en las esquelas. A lo menos en mi tiempo se usaba mucho. Y se debía y debe usar antes y después por cuya ocasión se hizo una farsa o aucto pastoril en la qual se representaba un villano a quien avían repelado bravamente en las esquelas que se entraba en una casa huyendo de los que le repelaban. Y aquél es el aucto que dizen del repelón por quien se dixo este vulgar, "Más viejo que el Aucto del repelón, o que el repelón," el qual yo vi representar siendo yo harto muchacho y después impreso. Y començaba la entrada del villano en una copla que dezía, "Aparta y haz el lugar, dexa entrar, cuerpo del çielo. Que no me han dexado pelo na cholla por repelar [...]"<sup>429</sup>

Nos parece interesantísimo tal testimonio por cuanto explica *el repelón* como tradición de *repelar* tanto a estudiantes nuevos (al estilo de las imperecederas novatadas) como a los labradores que entraban en las Universidades o escuelas. Pero el interés radica también en la cita en la que hace referencia al auto de Encina que, según parece, siguió representándose con posterioridad a su primera puesta en escena y adquirió cierta popularidad a través de su impresión. Por último, el hecho de que el mismo Horozco le llame *farsa* o *aucto pastoril*, también dice mucho de la consideración de la pieza dentro del imaginario cultural renacentista, respecto a su afiliación a la tradición farsesca y a la pastoril.

El segundo personaje en llegar es Piernicurto, que entra también con rapidez y temor, completamente sorprendido por seguir vivo tras lo sucedido. Con movimientos rápidos y gestualidad exagerada, según se desprende de sus exclamaciones y expresiones: "Alá va todo para'l diablo" (v. 57), "On me espanto como abro" (v. 61). La caracterización de ambos personajes, comenzando por su lenguaje, nos recuerda mucho a la figura del bobo o loco del teatro posterior. Hablan sayagués, aunque su discurso se aleja del lenguaje algo más ordenado de los pastores del resto de las églogas para convertirse en un discurso mucho más cómico y disparatado. Nos ofrece una imagen grotesca y no idealizada de los rústicos que, además, maldicen y ofrecen una imagen centrada en el cuerpo (alejándose de la espiritualidad o sentimentalismo que muchas veces sí encontramos en los pastores), muy propia de las farsas. El habla es una de las características que configura a los personajes como tipos

---

<sup>429</sup> Jack Weiner (ed.), Kassel, Reichenberger, 1994, p. 140. *Apud* Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [21/09/2015]



dramáticos y permite que sean reconocidos como tales con celeridad por parte del público.<sup>430</sup> Además, la utilización de las hablas minoritarias se da mucho en el teatro breve (como el entremés, precisamente) donde los personajes son meros tipos o figuras dramáticas definidas esquemáticamente por mínimos y eficaces rasgos. Así, además de caracterizar a los personajes, la función primordial de las hablas de las minorías es la comicidad, por eso se desarrollan con más frecuencia en el teatro breve.<sup>431</sup> ¿Pero por qué resulta tan cómico este recurso lingüístico? Ernesto Veres D'Ocón explica que tiene que ver con la armonía neoplatónica y las preocupaciones culturales del Renacimiento por ese *buen hablar* y la búsqueda de la armonía y el equilibrio que ya comentábamos en otro capítulo. Estamos lejos de comprender las mentes renacentistas, pero los errores y constantes exabruptos de los personajes debían funcionar como un espejo distorsionador en el que el cortesano se reflejaría del revés (o, respecto al cual, se sentiría superior). La risa estaba asegurada por esta oposición entre urbanidad y rusticidad, perfección e imperfección.<sup>432</sup>

El hecho de que sus nombres sean también descriptivos de las características de sus personajes también nos dice mucho sobre la creación de unos tipos carentes de desarrollo.<sup>433</sup> Como decimos, este teatro busca la identificación presta de sus caracteres, y no hay mejor manera de conseguirla que dándoles nombres, cuya función es *etiquetarlos* rápidamente. Poco margen de desarrollo (o ninguno) tienen cuando ya se encuentran caracterizados por sus nombres. Además, es también un elemento cómico, teniendo en cuenta que en este siglo se confiere gran importancia al nombre —poniéndose en boga la latinización de los nombres—, es decir, la culturalización de aquello que representa a las personas. De esta manera, la sola denominación de Piernicurto y Johanparamás ya acentúa su bajeza y ridículo.

Respecto a sus movimientos, se representan en escena algunos pasos hilarantes, que requerirían de una gestualidad repleta de comicidad por parte de los representantes. En un

---

<sup>430</sup> Cf. Antonio Salvador Plans, «Los lenguajes “especiales” y de las minorías en el Siglo de Oro», en *Historia de la lengua española*, ed. Rafael Cano, Barcelona, Ariel, 2004, p. 794.

<sup>431</sup> Cf. Javier Huerta Calvo, «Formas de la oralidad en el teatro breve», *Edad de Oro*, 7, 1988, pp. 106-107.

<sup>432</sup> Dice Ernesto Veres D'Ocón respecto al hombre del Renacimiento y su reacción ante estos mecanismos lingüísticos: “Inmerso todo él en esta corriente de armonía neoplatónica, [valora] el cultivo de la persona junto con otros temas, producto de la preponderancia otorgada a la Naturaleza [...], y [rechaza] esos casos de error y desarmonía como algo nefando [...] Estos trabucamientos, y, sobre todo, en tal abundancia, tenían que herir las mentes del siglo XVI con un efecto cómico y arrebatador que estamos lejos de poder sentir hoy día.” («Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda», *Revista de filología española*, 34, 1950, pp. 196 y 207).

<sup>433</sup> Pérez Priego también opina que estos personajes tipo pueden considerarse “parientes lejanos del bobo del teatro posterior”, hecho que contribuye junto al resto de características de la obra, a su consideración como precedente del entremés. (Juan del Encina, *Teatro completo*, op. cit., pp. 63-64.)

momento dado, Johanparamás desea sentarse para descansar y Piernicurto se empeña en ponerse en marcha y no sentarse allí a descansar. Por supuesto, hay un motivo oculto que le lleva a discutir con su compañero:

PIERNICURTO	Ora, sus, daca, aliñemos. <i>Aballa</i> , si quieres, di.
JOHANPARAMÁS	Mas, por tu vida, que <i>aquí</i> dambos y dos <i>nos posemos</i> .
PIERNICURTO	¡Dal al diablo!, <i>ño engorremos</i> aquí agora <i>en nos posar</i> .
JOHANPARAMÁS	Nunca vi tal porfiar; <i>rellánate</i> ora, holguemos.
PIERNICURTO	Toma por ende, ¡qué apero para haver mucho provecho!
JOHANPARAMÁS	Siéntate, <i>ño estés erguecho</i> .
PIERNICURTO	¡Anda, vate! Que ño quiero.
JOHANPARAMÁS	¿Por qué sos tan tesonero? <i>¡Pósate</i> , así Dios te valga!
PIERNICURTO	<i>No puedo con una nalga</i> .
JOHANPARAMÁS	¿Cómo? ¿Hay algo nel trasero?
PIERNICURTO	Al fin me ovon de caber daquellas barraganadas <i>en las nalgas dos picadas</i> , que más ño pudon hazer.
JOHANPARAMÁS	¡Hideputa, y qué prazer! ¡Con el rabo te justavan! <sup>434</sup> (vv. 177-198)

Mientras, Piernicurto insta a Johanparamás a seguir caminando y no parar a descansar (“aballa”, “ño engorremos en nos posar”), éste decide sentarse (“aquí”, “nos posemos”), insistiendo en que Piernicurto haga lo mismo (“no esté erguecho”, “Pósate”). Se trata de una discusión perfectamente controlada por las didascalias internas señaladas, y al final se desvela que los repelones hirieron en las nalgas a Johanparamás. Así, pues, el

---

<sup>434</sup> Los subrayados son nuestros.

representante podría optar por dolerse de la nalga lacerada o limitarse a no sentarse, como símbolo de la lesión.

Pero hay más diferencias entre ambos rústicos, pues Johanparamás está tranquilo y dispuesto a descansar en ese espacio que él cree seguro, pero Piernicurto no deja de jurar venganza<sup>435</sup> y sigue desconfiando. De nuevo, el diálogo está lleno de didascalias que contienen las instrucciones necesarias para representar cada uno de los papeles:

PIERNICURTO	Ora <i>llevántate</i> ya, <i>aballemos</i> ya de aquí.
JOHANPARAMÁS	Anda, que bien t'estás 'y; ño salgamos or'allá.
PIERNICURTO	Quiçás que peor será <i>si t'estás ende posado</i> . Vendrá algún descadarrado a ver si estamos acá.
JOHANPARAMÁS	Calla, ya, que ño vernán, c'allí quedan todos yuntos. Si nos caen nos berruntos, a buena he, sí harán.
PIERNICURTO	<i>Térguete ora</i> ende, Joan, ño estés ende <i>reñaziendo</i> .
JOHANPARAMÁS	Anda, <i>ño estés empuxando</i> ,

---

<sup>435</sup> Piernicurto pretende vengarse en cuanto vuelva a cruzarse con ellos, pero su compañero no confía en su valentía. Por eso merece la pena reproducir este diálogo, en el que le recuerda mediante un proverbio que habrá de cumplir la palabra dada. Encina recurre, pues, a recursos propios de la cultura popular para enriquecer sus obras:

PIERNICURTO	Calla, c'aún se vengará, ¡yo te lo juro par Dios!, porque irán de dos en dos al agosto por allá, y por lo que hizon acá yo te les daré la paga!
JOHANPARAMÁS	<i>Diga la barba qué haga.</i> (vv. 201- 207)

Sobre el proverbio subrayado en el diálogo y otros de similar construcción, *vid.* voz “barba” en el *Tesoro*, ed. cit., pp. 192-194.

que nunca acá aportarán.<sup>436</sup>

(vv. 257-272)

Así, mientras Piernicurto sigue en pie, Johanparamás está “posado” y “reñaziendo”, actitud que desespera a Piernicurto, que no para de darle empujones para que se levante. Obviamente, esta situación resulta cómica para un público ajeno a esta gestualidad. Además, la entrada del tercer personaje aumenta la tensión y comicidad, pues el Estudiante llega para terminar la tarea y *repelar* también a Piernicurto, como advierte Johanparamás: “Pues agora veréis vose / cómo bulle el repelón” (vv. 277-278). Y así sucede una vez este les engaña para que se acerquen so pretexto de tomar nota de lo que les sucedió y, mientras ellos pelean porque Piernicurto se jacta de que a él no le repelaron y Johanparamás insiste en que le hicieron otras burlas, el estudiante lleva a cabo el repelón como dice la acotación “Repela el Estudiante a Piernicurto”<sup>437</sup> y, por supuesto, la didascalia encerrada en las palabras de Piernicurto: “¿A vos, quién manda llegar / a repelar la persona?” (vv. 385-386) y, posteriormente “Vos mucho andáis presumiendo, / repelando *a hurtadillas*” (vv. 397-398). La puesta en escena del repelón, supondría que el actor que representara a Piernicurto se pusiera una peluca “calva” como la de su compañero. Además, la expresión *a hurtadillas* resulta también llamativa y hace referencia al modo de actuar sobre el escenario. Según Covarrubias, significa “lo que se hace paliada y secretamente.”<sup>438</sup> De hecho, el *Diccionario de Autoridades* ya recoge “paliadamente” (del Latín *Speciosâ dissimulatione*), con el significado de realizar una acción “Dissimulada o encubiertamente.” Este *a hurtadillas* de Encina, nos parece, pues, una magnífica instrucción motriz implícita para el actor.

Finalmente, la indignación por el repelón que, según el Estudiante, “En burla se ha de tomar” (v. 389), lleva a que los pastores acaben moliendo a palos al agresor. Esta escena se encuentra perfectamente acotada a través de los diálogos: “¡Mullámosles las costillas” (v. 399); “frisémosle la melena” (v. 404); “botémosle d’aquí *a palos*” (v. 407) y, por supuesto, la retahíla enunciada en el siguiente diálogo:

PIERNICURTO

¡Dale, dale, rodión!

Ño le estés assí amagando

<sup>436</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>437</sup> *Auto del Repelón*, ed. cit., p. 233.

<sup>438</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 707.

JOHANPARAMÁS                    por qu'esté refunfuñando  
 ¡A! "¿Huís, dun llamparón?  
 PIERNICURTO                    O, qué palo le froqué  
    en aquellos rabaziles!,  
 JOHANPARAMÁS                   Otro le di en los quadriles  
    que quasi lo derengué  
    (vv. 413-420)

Este final es un claro precedente de las farsas y entremeses que terminarán, tras la correspondiente burla y/o engaño, siempre en palos.<sup>439</sup> De hecho, Evangelina Rodríguez ya recoge en el *DPESO* la expresión *acabar a palos o en palos*, que testimonia de la siguiente forma:

→ "Pusiéronme un freno de orillos y enseñáronme a que arremetiese en el teatro a quien ellos querían; de modo que como los entremeses solían acabar por la mayor parte a palos, en la compañía de mi amo acabaron en zuzarme." (Cervantes, *El coloquio de los perros* [Cervantes, *Novelas*, III, p. 315] → "A este género de comedias corresponden nuestros entremeses, que siempre son ridículos y tienen el fin festivo, y o se acaban en bailes o en palos, para que todo pare en risa." [José Alcázar, *Ortografía castellana*, mss. ca. 1690 [SP, p. 333])<sup>440</sup>

Es decir, que encontramos en este *Auto del repelón* ya el germen de ese elemento estructurador del entremés barroco, que contribuye a la consideración del mismo como pieza precursora. Lógicamente, los actores simularían esta paliza, aunque su puesta en escena los aleja del resto de pastores encinianos, a quienes no vamos a ver ejercer violencia, por mucho que narren o escenifiquen juegos propios de la gente sencilla, alejada de la corte.

Así, se supone, el estudiante huye tras verse molido a palos por los rústicos repelados, aunque el representante vuelve para finalizar la obra con un villancico. Este retorno está implícito cuando llaman a una cuarta figura, Juan Rabé, porque según Piernicurto, "Muy

<sup>439</sup> Tanto el teatro castellano como el portugués desarrollarán estos géneros ya en el Seiscientos, si bien la nómina de autores lusos es mucho menos conocida. No obstante, resulta de gran interés observar el desarrollo de algunos tópicos o personajes tipo. Últimamente hay que destacar la creación de la Base de datos de *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII-Uma biblioteca digital*, dirigida por José Camões a través del Centro de Estudos de Teatro de la Universidade de Lisboa, que pone al alcance de los estudiosos una gran cantidad de obras de esta época. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [2/11/2015]

<sup>440</sup> *DPESO*. Véanse también las voces relacionadas en el mismo diccionario: *aporrear*, *dar de palos* o *dar gorradas*.

bien estaría a nos / cantássemos *dos por dos*” (vv. 422-423).<sup>441</sup> De nuevo, Encina desea controlar el modo de cantar el villancico, en este caso *dos por dos*. Para ello, necesita en escena a los tres representantes y a uno nuevo, que podemos presumir un cantor de oficio o un representante con habilidades para el canto.

### 3.1.3.7. *Égloga de Cristino y Febea*

Esta égloga inaugura el ciclo de piezas de la segunda producción enciniana y marca, junto a *Plácida y Victoriano*, la evolución de su autor, ya instalado en Italia al amparo papal. Un pastor que decide convertirse en ermitaño (Cristino) y el Dios Amor enfadado con él por el abandono de los placeres mundanos; la bella Ninfa Febea, que el Dios manda para seducir a dicho Pastor, y Justino, otro rústico al que todos acuden en demanda de consejo. Estos son los personajes y el argumento en cuyo conflicto detecta Pérez Priego la lucha entre ascetismo y espíritu mundano —con el triunfo final de la carne sobre el espíritu— y la puesta en duda de algunos valores religiosos, el cambio ideológico sufrido por Encina. Dice el crítico que: “Todo apunta hacia una concepción del mundo más vitalista y paganizante, que anuncia caminos renacentistas y que con toda probabilidad le llega a Encina de sus primeros contactos con Italia.”<sup>442</sup>

Efectivamente, notamos desde el comienzo de la obra notables diferencias en la caracterización de sus personajes. Sus nombres están cargados de sentido y funcionan, al decir de Hermenegildo, como “símbolos que se alejan de los de los burdos pastores de la primera época”.<sup>443</sup> Así, los nombres marcan las acciones de los personajes: Cristino proviene de cristiandad, Justino denota justicia y Febea, de “belleza apolínea”.<sup>444</sup> Mientras en el *Auto del Repelón* los nombres etiquetaban a los personajes como un elemento más de comicidad, aquí denotan y condicionan su percepción, sin pretender la burla ni restar por ello un ápice a ese barniz de profundidad del que gozan. Asistimos a una caracterización psicológica más allá de los nombres de los personajes, inédita en el drama de Encina, y sostenida por un enfoque distinto tanto en la arquitectura de la obra como en su puesta en escena.

La novedad comienza ya con la aparición del término “Interlocutores” al comienzo de la obra. Bajo dicho rótulo pueden leerse los nombres de Cristino, Justino, Febea y Amor.

<sup>441</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>442</sup> Pérez Priego (ed.), *Teatro completo*, op. cit., p. 72.

<sup>443</sup> Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, op. cit., cap. 2.1.1. [10/09/2015]

<sup>444</sup> *Ibidem*.

El *DPESO* ya recoge el término como propio del ámbito teatral, señalando las distintas acepciones del término dadas por el *Diccionario de Autoridades* y por Terreros:

|| 1. Las personas que se introducen en algún diálogo o comedia y que hablan alternadamente en ella. En las comedias se llaman por lo común absolutamente personas. Lat. *Personae Interlocuentes. Interlocutores* (Dicc. Aut.) # Persona que se introduce en un diálogo (Terreros)

Nosotros queremos añadir también que el propio *Diccionario de Autoridades* refiere el término en la entrada “persona” de la siguiente manera: “En las Comédias vale lo mismo que Interlocutor, porque representan fingidos los sujetos de la fábula o historia.”<sup>445</sup> De este modo, es bien interesante la utilización de esta palabra precisamente en una pieza en la que se delimitan perfectamente los personajes “fingidos” que aparecen en ella. Realidad y ficción se distancian, pues los actores no se representan a sí mismos ni a nadie de la realidad (por mucho que alguno de ellos pudiera ser representando por el propio autor), ya que no encontramos ninguna referencia que rompa la ilusión escénica. Tampoco el espacio presenta ambigüedades y, aunque la obra se representara en una sala de palacio, no hay referencia alguna al espacio real, cosa que sí sucede con el dramático.

De hecho, podemos detectar varios escenarios dentro del propio espacio de representación: en un extremo estaría la ermita a la que se retira Cristino y, en el otro, el lugar en que se encuentra Justino. Este último no está especificado, pero debería estar caracterizado por algún elemento que permita su cercanía con la aldea, para acentuar la soledad de la ermita. Así, los personajes caminan de uno a otro dependiendo de sus intenciones. En primer lugar, Justino aparece en escena solo y después entra Cristino, pues le saluda y Justino se sorprende al verle:

CRISTINO	En buen hora estés, Justino.
JUSTINO	¡O Cristino!
	Tú vengas también en tal,
	amigo mío leal.
	¿Fasta dó llevas camino?

---

<sup>445</sup> *Vid. DPESO, donde se recoge el término y numerosas locuciones al respecto.*

CRISTINO      Fasta aquí vengo no más.  
 JUSTINO        ¿Y no vas  
                      adelante más de aquí?  
 CRISTINO      Que no vengo sino a ti  
                      ver qué consejo me das.  
                      (vv. 1-10)

Si se tratase de la casa de Justino, este no preguntaría por su camino, de lo que se deduce que este primer espacio es un lugar abierto (plaza, calle, o majada), en el que tal vez haya más personas, pues cuando Cristino desea contarle su problema, le pide a Justino “Apartémonos aquí” (v. 40). Quizás se trate de la búsqueda de privacidad en un entorno en el que hay más gente (otros pastores) que pueden aparecer o no en escena. En todo caso, esto supone apartarse a un lado del escenario o dar un paso al frente para comenzar a charlar. También es un recurso que se utilizará en el teatro posterior para favorecer la intriga y dar importancia al diálogo que va a producirse.

Los dos pastores se caracterizan lingüísticamente por hablar sayagués, pero de un modo más refinado, llegando a utilizar metáforas y palabras mucho más elegantes que las que acostumbran. Pongamos como ejemplo el tópico de la comparación de la vida con la caducidad de las flores y el devenir de la trayectoria amorosa expresado mediante fenómenos meteorológicos devastadores, tan bellamente expresado por los amigos:

CRISTINO      Ya sabes, Justino hermano,  
                      quán liviano  
                      y quán breve es este mundo,  
                      y esto por razón me fundo:  
                      que es como flor de verano,  
                      que si sale a la mañana  
                      fresca y sana,  
                      a la noche está ya seca,  
                      que muy presto se trastueca  
                      y más pierde quien más gana.  
                      También sabes los ventiscos,  
                      los pedriscos,  
                      los tormentos, los nublados,



que por mí son ya passados,  
 los peligros, los arriscos.  
 JUSTINO En esso, cierto, no mientes:  
 mil crecientes  
 arroyos, amores y ríos,  
 nieves, aguas, vientos, fríos  
 has passado y mil corrientes.  
 (vv. 41-60)

Imágenes impropias de los rústicos, más cercanas al amor cortés, que nos presentan a un Cristino cansado por el sufrimiento de haber gozado de un amor “venturoso y desdichado” (v. 65). Por ello, se presenta ante su amigo porque quiere servir a Dios buscando una “hermita bendita” donde hacer penitencia y retirarse “para secula infinita” (v. 75). Tras la revelación de sus intenciones, pide el consejo de Justino (“Di, ¿qué consejo me das?” v. 84), a quien Encina caracteriza desde el comienzo como un joven prudente y sincero. Joven, sí, pues él advierte a su amigo “Deves de buscar consejo / de hombre viejo” (vv. 11-12), a lo que este replica: “En concejo, aunque eres *moço*, / yo conoço / que más crédito te dan / que al crego ni al sacristán” (vv. 16-19). Su mocedad, sin embargo, no le impide mostrarse precavido respecto a la decisión de “seguir las santas pisadas” (v. 86), puesto que es muy difícil olvidarse de “las cosas usadas” (v. 90). Y es aquí cuando hace toda una síntesis de los atributos del mundo o disfraz de pastor, que ya vimos en la *Égloga de Mingo Gil y Pascuala*:

JUSTINO ¿Cómo podrás olvidar  
 y dexar  
 nada destas cosas todas,  
 de *bailar*, dançar en bodas,  
*correr, luchar y saltar*?  
 Yo lo tengo por muy duro,  
 te lo juro,  
 dexar *currón* y *cayado*,  
 y de *silvar* el ganado  
 no podrás, yo te seguro.  
 ¡O qué gasajo y plazer  
 es de ver

topetarse los carneros  
 y retoçar los corderos  
 y estar a verlos nacer!  
 Gran placer es *sorver leche*  
 que aproveche  
 y ordeñar la cabra mocha,  
 y comer la miga cocha  
 yo no sé quien lo deseche.  
 Pues si digo el gasajar  
 del *cantar*  
 y el *tañer de caramillos*  
 y el sonido de los grillos,  
 es para nunca acabar.<sup>446</sup>  
 (vv. 91-115)

El *zurrón* y el *cayado* no pueden faltar en el vestuario de los pastores, pues se trata de sus elementos más característicos junto a su manera de hablar. Los comportamientos descritos en los versos de Justino (bailar, luchar, correr, saltar, silbar, sorber, cantar y tañer el caramillo) ya los ha puesto en escena anteriormente Encina, si bien en esta obra no proceda por ser el carácter de estos pastores mucho más estilizado. Veremos que solo aparecen tañendo, cantando y bailando, puesto que la música tiene una función clara en la obra y, además, no supone la dramatización de actos groseros y vulgares, sino del clásico hablar cómico y la sencillez de sus espíritus.

No obstante, Cristino se encuentra determinado a dejarlo todo “porque el alma esté sin quexa” v. 118), hecho que entristece a Justino (“mucho me pesa” v. 123). De este modo, ambos pastores se convierten ahora en dos hombres, dos amigos, que se enfrentan a la soledad. Cristino emprende su viaje hacia la ermita (“Yo me parto ya de ti / desde aquí” v. 126), y queda Justino sólo con sus pensamientos, expresados en forma de *soliloquio* y, por vez primera en el teatro de Encina, sin dirigirse directamente al público, puesto que no se realiza ninguna apelación explícita ni implícita.<sup>447</sup> El actor se enfrenta a un breve parlamento en el

---

<sup>446</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>447</sup> Covarrubias recoge la voz “soliloquio” como: “La conversación, que alguno tiene consigo solo, como si estuviera hablando con otro.” Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* ya circunscribe el término al vocabulario teatral: “Úsase frecuentemente en las comedias, diálogos, y novelas y viene del latino *Soliloquium*.” Finalmente,

que expresa sus ideas respecto a la elección de la vida eremita de Cristino, ideas proféticas, pues así lo exige la caracterización del personaje como alguien que siempre dice la verdad y que es justo en sus sentencias:

JUSTINO            [...]  
                          ¡Quién dixerá que Cristino,  
                          mi vezino,  
                          viniera a ser hermitaño!  
                          No creo que cumpla el año,  
                          a según que dél imagino.  
                          Ahotas, según quien es,  
                          que a un mes  
                          pongo en duda que él ature.  
                          Nunca más mal año dure,  
                          que amor le dará revés.  
                          (vv. 131-140)

En ese momento aparece, abruptamente, el dios Amor, a la manera en que lo hacen los seres sobrenaturales en Juan del Encina,<sup>448</sup> y se dirige a Justino para preguntar por su compañero. Tras presentarse al pastor declarando “Yo soy el dios del Amor” (v. 145), la caracterización de este personaje viene dada por su vestuario y *atrezzo* que le atribuye la cultura renacentista, y que el autor describe perfectamente: ciego, con arco y flechas y alado. Así lo demuestran estos versos de Justino, quien no cree en su poder y se mofa de él:

JUSTINO            Más pareces a mi ver  
                          y entender,  
                          lechuza que no Cupido:  
                          eres *ciego* y buscar ruido,  
                          poco mal puedes hazer.  
                          *Traes arco con saetas*  
                          muy perfetas  
                          y tú *no vees* a tirar,

---

también Terreros señala que el soliloquio es “Razonamiento o reflexión que se hace consigo mismo, discurso de un hombre que habla consigo” (Terreros).

<sup>448</sup> *Vid.* el caso del Ángel en la *Égloga de la Pasión* ya analizada en este estudio.

*tienes alas sin bolar,*  
*tus virtudes son secretas.*<sup>449</sup>  
 (vv. 161-170)

El propio Cupido constata sus atributos declarando “Yo soy ciego” (v. 171) y “saetas con arco trayo / y alas” (173-174). Estos elementos son clave para el reconocimiento del personaje, aunque también su aparición inesperada, pues, como decíamos, es un recurso muy empleado por Encina para presentar a los seres supremos en escena. Esa admiración al ver aparecer de la nada al personaje es importante para impresionar —en el caso de los Ángeles— o para sorprender —en el de otros seres sobrenaturales—. Esta pieza presenta a un personaje pagano con importancia en la obra, pero se encuentra muy lejos del hieratismo y frialdad del Ángel. De hecho, se presenta a Cupido como un ser batallador y apasionado, como debería ser un caballero acostumbrado a ser obedecido. La iconografía renacentista — al igual que la emblemática— suele presentar a Cupido como un niño o como un bello adolescente, y en esta ocasión parece más factible que se utilizara a un joven, aunque no sabemos si tan escasamente vestido como en la tradición pictórica renacentista.<sup>450</sup> Basamos esta hipótesis en la reacción de Justino ante la aparición de Cupido: “¿Qué, señor?” (v. 142). Creemos que este “señor” indica que el dios del Amor no parece un niño, y de hecho, se comporta como si todos fueran vasallos suyos: “Pues se fue sin mi licencia, / yo le mostraré mi saña” (vv. 154-155). Esto nos lleva a pensar, incluso, en una posible representación de un

<sup>449</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>450</sup> Merece la pena atender al recorrido que desde la Edad Media hace Miguel Ángel Elvira Barba, pues veremos que, efectivamente, nuestras suposiciones acerca del aspecto del Amor enciniano responden a la tradición iconográfica: “Llegada la plenitud del Románico, Cupido —o más bien Amor, pues así se le llamó desde entonces— revivió como concepto al amparo de la literatura cortés, y, sobre esta base, preparó su imparable expansión iconográfica a partir del siglo XIII: fue entonces cuando se le imaginó ciego, colocándole por vez primera una venda sobre los ojos; se le hizo de nuevo crecer, hasta convertirlo en un adolescente y aun es un joven apuesto, y el análisis del sentimiento amoroso provocó un verdadero abanico de imágenes.

En efecto, hasta tres representaciones distintas se pueden distinguir en los siglos del Gótico: por una parte está el sencillito Amor, a veces con los ojos vendados, que lanza flechas[...] Por otra parte, surge una extraña versión femenina de Cupido: es la Frau Minne alemana [...], que simboliza el amor alambicado que cantan los Minnesänger: desnuda o lujosamente vestida, lanza sus flechas a los corazones y puede en algunos casos enfrentarse a su enemiga: la Lujuria o Amor Carnal. Finalmente se desarrolla en Italia desde el Trecento, una imagen más próxima a la tradición romana, que ve a Cupido como un niño alado, a menudo sin venda en los ojos y con corona de rosas, que puede llevar como trofeo una ristra de corazones[...]

Es evidente que, sobre tantas y tan variadas tradiciones, lo único que pudo hacer el Quattrocento fue unificar criterios [...] y la iconografía del Cupido adolescente y del Cupido niño se fue imponiendo a los largo del siglo XV [...] y nada quedó del Amor medieval salvo la venda sobre los ojos”. (*Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*, Madrid, Sílex, 2008).

Cupido de aspecto noble y, por tanto, como un efebo vestido al estilo griego clásico o de la corte romana. Aunque en muchas ocasiones no se presente ciego en la pintura renacentista (sino con los ojos vendados), sí parece que en esta ocasión podría presentarse con algún tipo de pañuelo o antifaz símbolo de su ceguera, ya que Justino la utiliza para dudar de su capacidad de venganza hacia Cristino, como ya hemos comentado.<sup>451</sup>

Así, Justino le dice a Cupido que su amigo se ha marchado como ermitaño (“Fuesse por essa montaña / tan estraña” vv. 151-152) y que “Allá está en su convento” (v. 195); indicaciones suficientes para que el dios ponga en marcha su maniobra. En ese momento, Justino muestra su alegría por el futuro retorno de su amigo y, además, pide a Cupido que se vaya y le deje solo, pues desea tañer su *rabé* (v.198). La habilidad en el uso de didascalias alcanzada por Encina es notoria en un diálogo en el que se describen los diversos movimientos y acciones de los actores sin necesidad de didascalias explícitas:

AMOR	Por su daño yo haré que mal fin aya y que cierta nimpha vaya a tentarle con engaño.
JUSTINO	<i>Allá te ve</i> con tu tiento y tormento, <i>déxame estar aquí solo.</i> <i>Vete a Cristino.</i> (vv. 187-194) [...] Tanbién yo quiero <i>tentar</i> y <i>provar</i> mi <i>rabé</i> qué tal está.

<sup>451</sup> La aparición de Cupido o el dios del amor en el teatro posterior se evidencia con gran aparato. Tal sería el caso de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) de Calderón de la Barca, representada en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del cumpleaños de la reina Mariana de Austria; de hecho se ofrecía el título alternativos de *Las durezas de Anxarte i el amor correspondido*, donde desciende del Olimpo para enfrentarse a *Anteros* —su hermano y competidor puesto que este representa, precisamente la cuerda razón contra el súbito e irracional enamoramiento—. El italiano Baccio del Bianco realizó la espectacular escenografía, incluida el descenso desde lo alto del travieso dios. La escena será reproducida en los dibujos conservados de la representación valenciana de la obra en 1690 (ms. 14614 BNM) reflejando la escenografía creada para la ocasión por los pintores José Gomar y Juan Bautista Bayuca. Vid. Aurora Egidio, «El telón como jeroglífico en la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra*», en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1991, pp. 387-406.

AMOR                      *Comiença, tiéntale ya,*  
                                   *que ya te quiero dexar.*  
                                   (vv. 196-200)

Es decir, Cupido muestra su carácter vengativo e introduce el nuevo personaje que va a utilizar (Febea); Justino queda solo, suponemos, en su espacio; y Amor se marcha hacia otro espacio —seguramente intermedio— camino de la ermita de Cristino. Además, las acotaciones nos dicen que Justino se queda *tentando* el *rabé*, que pensamos es una deformación del término *rabel*. Se presenta, pues, un nuevo instrumento en escena también propio de los pastores, según señala Covarrubias:

Instrumento músico de cuerdas y arquillo; es pequeño y todo de una pieça, de tres cuerdas y de voces muy subidas. Usan dél los pastores, con que se entretienen, como David hazía con su instrumentos. Dize el padre Guadiz ser nombre arábigo, de *rabib*, que significa este instrumento, y corruptamente le diximos rabel. El francés le llama *rebec*, del mesmo origen.<sup>452</sup>

De este modo, *tentar* o *provar el rabé* significa lo mismo que *tañer* cualquier otro instrumento típico de los pastores. El uso de la voz *tentar* en este caso viene dado por el juego que dan los varios significados de la misma, que puede equivaler a tocar o probar un instrumento pero también a “tentar con la mano el ciego” o “Tentar a otro, provarle de industria”, como indica Covarrubias.<sup>453</sup> Por ello, los versos dedicados a Cupido “Allá te ve con tu tiento / y tormento” (vv. 191-192), antes de decirle que también él quiere *tentar el rabé*, creemos, no solo se refieren a los planes de tentación del amigo, sino que constituyen una prueba más de la ceguera de Cupido sobre las tablas, que tal vez acompañara sus movimientos con estos *tientos* realizados con las manos para simular la falta de visión.

<sup>452</sup> El *Diccionario de Autoridades* da también una definición similar, aportando otros matices: “Instrumento músico pastoril. Es pequeño, de hechura como la del laúd. Cómponese de tres cuerdas solas, que se tocan con arco, y forman un sonido mui alto y agudo. Covarr. con Tamarid siente ser nombre Arábigo de *Rabib* o *Rebab*. Otros le dan otras etymologías. Latín. *Lyra rustica*. *Barbitoni*, i. MARM. Descripc. lib. 1. cap. 32. Las tocan y cantan suavemente, a son de unas sonajas, como las folias de Portugal, o de laúdes o rabeles. ALCÁZ. Chron. Decad. 4. Año 10. cap. 3. §. 5. Después de haber rezado delante de ella el Rosario, tenia un rabel, y bailaba con tan devota sencillez, como alegría y gusto”. Vid. en el *DPESO* la entrada *rabel*, *rabelillo*, *rabelín*, *rabellejo*.

<sup>453</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 958.

Por otro lado, en ese espacio a medio camino entre la ermita y el lugar en que se halla Justino, se da la aparición de la *nimpha* Febea, que acude a la llamada de Cupido (“¡O, nimpha, mi Febea!” v. 201). La ninfa debe ser representada como una doncella joven y bella, tanto si es hombre como mujer quien da cuerpo al personaje. Es decir, si se trata de un representante masculino este debería ser un muchacho joven e imberbe, para poder escenificar bien el personaje sin romper la ilusión de la obra. Sabemos que las ninfas debían ser lozanas y hermosas, pues Covarrubias destaca la procedencia del término de *Nimpha*, *latine sponsa* (del griego *νυμφη*) “y porque las esposadas son muchachas, donzellas y bien apuestas, vinieron a llamar a las deidades de las fuentes y los ríos ninfas.”<sup>454</sup> Y, además, Febea debe su nombre a su hermano Febo (del griego *Φοιβος*), también llamado Apolo, hijo de Júpiter y Latona. Se le conoce también por el nombre de Diana, y entre sus atributos está la belleza, siendo considerada diosa de la caza y con un séquito de ochenta ninfas. No obstante, la imagen que aparece de Febea en la xilografía de la égloga reproducida en la suelta de la pieza presenta a Febea con traje de pastora y, además, ella se incluye en esta tipología cuando le ruega a Cristino que vuelva junto a los pastores: “También servirás a Dios / entre nos, / que más de buenos pastores/ ay que frailes, y mejores” (vv. 296-99). Esto resulta incoherente con la imagen que se da de ella en los momentos en que se la identifica con una *ninfa* (portadora de arco y saetas) y, sobre todo, cuando Cristino la reconoce como tal y no como una pastora. Para nosotros tiene sentido que apareciera en escena portando elementos de los dos disfraces, quizás como ninfa que finge ser pastora.

En todo caso, la descripción que da el imaginario cultural de Febea (como diosa Diana) concuerda perfectamente con la ofrecida por Encina, que la relaciona con las ninfas, da a entender que es bella, además de saber utilizar el arco y flechas que le proporciona Cupido al mandarla a seducir a Cristino:

AMOR	Pues si quieres contentarme y agradarme, pon luego pies en camino; vete adonde está Cristino, porque dél quiero vengarme. Y dale tal tentación que affición
------	---

---

<sup>454</sup> *Ibidem*, p. 829.

le ponga tal pensamiento  
 que desampare el convento  
 y dexé la religión.  
 Mas en viéndole encendido  
 sin sentido,  
 no te pares más allá,  
 torna luego para acá,  
 que él verá quién es Cupido.  
 [...]  
 ¡Sus, Febea! No te tardes,  
 más no aguardes,  
 cumple que allá te arremetas;  
 toma el arco y las saetas,  
 mas cata que me lo guardes.  
 (vv. 211-225)

Con este parlamento, Encina controla también los movimientos del personaje de Febea a la perfección: visita a Cristino en la ermita, seducción y regreso junto a Cupido. Su partida comienza con la indicación “Déxame, que tú verás, / No te pares aquí más” (vv. 273-274), a lo que ella responde “Con tu gracia me despido” (v. 275). El espacio de la ermita no debe estar muy lejos del lugar donde ellos se encontraban, pues se presenta ante Cristino mientras Amor queda diciendo unos pocos versos que parecen querer llenar el vacío hasta que se produzca el encuentro: “Todo mi poder te doy; / y aun yo voy / a verme después con él, / dándole pena cruel / porque sepa quién yo soy” (vv. 276-280).

Se presenta, pues, Febea ante Cristino por sorpresa y este comienza a turbarse ante su belleza: “Febea, Dios te perdone, / que me pone / tu vista gran sobresalto; / quien acá no fuere fálto / para el cielo se traspone” (vv. 286-290). Comienza así la escena de seducción prometida a Cupido ya que, ante las reticencias de Cristino, ella le insta a que regrese a la vida mundana, acercándose a él e, incluso, llegando a tomar sus manos:

FEBEA	<i>Ven acá, padre bendito,</i> muy contrito.  Aquí soy por ti venida quíérote más que a mi vida
-------	---



y párlasme tan poquito.  
 CRISTINO      Señora mía, ¿qué quieres  
                     Con mugeres  
                     no devo tener razones:  
                     a la estopa los tizones  
                     presto muestran sus poderes.  
 FEBEA          Por *estas manos benditas*  
                     que me quitas  
                     desseo del mallogrado.<sup>455</sup>  
 (vv. 311-323)

La seducción de Febea consiste en un juego de aproximación, en el que trata de acercarse a Cristino con ese “Ven acá” y el intento de tocar sus manos (“Por estas manos benditas”), mientras él se resiste a caer en la tentación. Finalmente, ella le pide que vuelva a cambiar de estado “Torna, tórnate pastor” (v. 329), pues solo así podrá corresponderle. La apelación “padre bendito” y la petición de la vuelta a su antigua forma son las pistas necesarias para saber que Cristino se presenta en escena vestido de ermitaño, según lo exige la iconografía cultural, y que quedará clara más adelante en la obra, cuando Encina explicita los elementos que componen este disfraz.

De momento, tenemos a Cristino enamorado perdidamente a la manera cortesana, pues ya siente dolor por la partida de Febea, aunque también se lamenta por su fracaso espiritual. En el soliloquio que lleva a cabo el ermitaño, se refleja a un hombre que va más allá del *tipo*, pues demuestra tener valores propios. Alfredo Hermenegildo lo describe de esta forma:

Cristino, el pastor, el civil arrepentido de haberse retirado a la soledad de la ermita, es la figuración del Hombre entregado a una existencia secular regulada por el amor y la pasión, dentro de la que cabe también la experiencia religiosa.<sup>456</sup>

Y es, efectivamente, el abandono de esta experiencia religiosa el que plantea una escisión entre el yo que necesita volver para tener a Febea y el yo que no desea regresar habiendo fracasado. Expresa, como lo haría cualquier cortesano requebrado, su pesar por ese

<sup>455</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>456</sup> Alfredo Hermenegildo, *Texto, público y escena...*, *op. cit.*, cap. 2.1.1. [20/09/2015]

Amor maltratador, que no tiene en cuenta sus servicios pasados y que ahora le atormenta. Esas quejas son un tópico y el representante encargado de Justino ha de expresar el máximo dolor y la mayor amargura al modo en que la lírica cortesana acostumbra a hacerlo. El público debe reconocer ese discurso como propio del enamorado, vasallo del Amor, de modo que el actor debe respetar esas reglas expresivas. Mientras tanto, el personaje de Cupido se ha mantenido cerca, escondido a los ojos de Cristino —no sabemos si también del público—, y se presenta sobresaltándole, respondiendo a sus *quexas*. Así lo describen sus palabras: “¿De qué te quexas de mí? / Heme aquí, / Cristino, bien t’*é* escuchado” (vv. 386-388). El espacio de la ermita podría estar conformado con escaso mobiliario aunque suficiente para dar lugar a este juego de escuchar sin ser visto. De hecho, Covarrubias describe las ermitas como “pequeño receptáculo con un apartado a modo de oratorio y capillita para orar y un estrecho rincón para recogerse el que vive en ella.”<sup>457</sup> Esta ermita podría estar representada por algunos elementos que contribuyan a crear esta ambientación religiosa y agreste, añadiéndole tal vez una falsa pared para llevar a cabo estos juegos. De hecho, durante el soliloquio de Cristino, se hace referencia a algo similar: “Falso amor, si me dexasses/ y olvidasses,/ yo biviría seguro/ metido tras este muro/ si tú no me perturbasses” (vv. 366-370).

Cristino lo reconoce inmediatamente, añadiendo un verso descriptivo, que vuelve a reforzar la idea de que se trata de un joven y no de un niño, al referirse a él como “desmesurado garçón” (v. 393). Sobre la voz *garçón* dice Covarrubias:

Vale tanto como mancebo [...] Los franceses llaman garson al moço gallardo [...] Otros dicen ser vocablo vascongado y significar el moço que anda en cabello, sin cobertura en la cabeça, y que garceta vale en essa lengua cabellera.[...] <sup>458</sup>

Es cierto que la iconografía que no presenta a Cupido como a un niño sino como a un joven suele representarlo también con la cabeza descubierta y en cabellos, como sugiere Covarrubias, pero sólo estas relaciones entre léxico y pintura nos indican que así sea, al igual que sucede con su vestimenta, además de los atributos explicitados —alas, arco, flechas y ceguera.

Por otra parte, a Cristino se le identifica ahora por los *hábitos*, objeto de vestuario señalado en primer lugar por Cupido (“si los hábitos no dexas” v. 401) y por el propio

<sup>457</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 531.

<sup>458</sup> *Íbidem*, p. 629.

Cristino: “A mí me plaze dexar / y *mudar* / *aquestos hábitos* luego, / mas una merced te ruego / que me quieras otorgar” (v. 406-410). Los hábitos o vestidos de ermitaño son nuevamente ese elemento que representa ahora mismo su categoría social, y que deberá mudar para volver del mundo espiritual en el que se había refugiado para protegerse del amor.<sup>459</sup> Y así, le “ruega” a Cupido —suponemos que en posición de vasallaje como es adecuado al que ruega (con la manos juntas y/o de rodillas)— que le otorgue el amor de Febea. Le responde Cupido que es difícil otorgársela “mirando, Cristino, a ti”. Creemos que esta expresión se refiere en sentido figurado a su condición de ermitaño, hecho por el cual le desprecia, y no niega necesariamente que Cupido se represente ciego.

Así, una vez dada la promesa del abandono de la vida retirada al dios del Amor, se reencuentran los amigos, pues Justino va a hacerle una visita a la ermita, hecho que alegra sobremanera a Cristino: “¡O, si fuese aquél Justino, / que vienes por el *camino* / allí junto cabe el *seto*” (v. 433-435). Estas didascalías son una muestra más del control de Encina sobre el movimiento escénico y apuntala la hipótesis de dos espacios claramente diferenciados (el lugar donde descansa Justino y la ermita) unidos por un espacio intermedio, el camino, que transitan los personajes. Ese camino, según parece, puede estar salpicado por algún elemento que contribuya al ambiente campestre, como el seto al que se refiere Cristino. Puede simbolizar también el tránsito de la vida mundana a la espiritual y, por ello, vuelve a advertirle Justino: “antes que cumplas el año / tórnate por tu camino” (vv. 489-490). Instándole a renunciar a esa vida de retiro, abandonando físicamente el convento y sus ropas. Asistimos a la transformación espiritual de Cristino, que pasa por su transformación física en primer lugar.

JUSTINO	[...] Vámonos para el lugar sin tardar, <i>dexa los ábitos</i> ende, dalos por Dios o los vende, no los cures de llevar.
CRISTINO	De los ábitos, te juro,

---

<sup>459</sup> El ermitaño, en la literatura, podía acabar convirtiéndose en un salvaje asilvestrado. La figura del ermitaño enamorado es frecuente en el romancero y en la novela de caballerías. Ermitaños enamorados o solos en un lugar eremítico serán, por ejemplo, don Quijote y el propio Amadís de Gaula al que trata de emular en la penitencia de Beltenebros.

no me curo.  
 Tú, Justino, *me los quita*;  
 allí dentro en el hermita  
 quedarán, yo te seguro.  
 JUSTINO      Dusna, *dusna el balandrán*,  
 que es afán;  
 quítate el *escapulario*,  
 las *cuentas* y el *breviario*,  
 no semejes sacristán.<sup>460</sup>  
 (vv. 491-505)

Las didascalias nos indican que Cristino se quita los *hábitos* con la ayuda de Justino y que los deja dentro de la ermita, así como el *balandrán*, el *escapulario*, las *cuentas* y el *breviario*. Todo ello conforma el *disfraz de ermitaño*, un personaje que seguirá apareciendo en el teatro renacentista, aunque según el propio Justino “mas nunca son hermitaños / sino viejos de cient años” (vv. 453-454), hecho que deberá reflejarse al subirlo a escena. Por ello, cuando no sea así y el ermitaño sea un hombre joven, nos hallaremos, seguramente, ante un engaño o ante un joven retirado del mundo por amor.<sup>461</sup>

---

<sup>460</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>461</sup> El caso del *disfraz de ermitaño* para llevar a cabo un engaño lo hallamos en Pedro de Urdemalas, quien intenta estafar a una viuda de esta guisa. En esta ocasión, la viuda le reconoce como “padre” y él imita las palabras de un humilde y devoto religioso. Además, las didascalias nos dan información sobre su caracterización (*como ermitaño, taleguillos de anjeo, venerable viejo*) que, al tratarse de un disfraz, consta de elementos que le hagan parecer también viejo. Veamos los fragmentos que mejor lo demuestran:

(Sale Pedro, *como ermitaño*, con tres o cuatro *aleguillos de anjeo* llenos de arena en las mangas.)

Viuda              *Padre*, espere, que ya abaxo,  
 y perdone si le doy  
 en el esperar trabajo.  
 [...]  
 Pedro              Tente, honrada labradora;  
 No me toques. ¿Tu no ves  
 que, adonde la humildad mora,  
 pierde el honor su interés?  
 Las almas que están en penas,  
 de todo contento agenas,  
 aunque mas las soliciten,  
 las ceremonias no admiten  
 de que están las cortes llenas.

Volviendo a los elementos del disfraz, comencemos por el *balandrán*, que el *Diccionario de Autoridades* describe de la siguiente forma:

Vestidúra talár ancha, que no se ciñe, y por la parte que cubre los hombros penden de ella unas como mangas perdidas largas. Hácese de paño, ù otro género de lana, y usan de ella los Colegiales y Eclesiásticos dentro de casa, para su abrigo y comodidad. Es voz Francesa. Llámase tambien Ropa. Lat. *Gausape*, is. *Gausapina chlamys*.

También hallamos en *Autoridades* la descripción del *escapulario* que podría vestir Cristino:

Una como estola mui ancha, que pende por delante y por detrás, y enmedio tiene una abertúra en redondo capaz para que por ella pueda entrar la cabeza: y desta forma son los escapulários que visten muchos Religiosos: como Dominicos, Mercenários, Carmelitas, Trinitários, etc. Llámase tambien Escapulário el que trahen las personas Seglares, y se compone de dos piezas pequeñas quadradas de algún género de lana, las quales penden de dos cintas, que están unidas y cosidas en las puntas de las dos piecitas quadradas, y con ellas se cuelgan del cuello y trahen sobre los hombros pendientes por delante y por las espaldas. Viene del Latino *Scapularis*.

Así, pues, Cristino se despide de estas ropas —además del breviario y el rosario<sup>462</sup>—, cumpliendo el primer paso para su retorno a ese hábito de pastor que había abandonado.

---

[...]

Pero, en tanto que te doy  
cuenta, amiga, de quien soy,  
guardame aqueste *talego*,  
y *estotro del nudo ciego*,  
con quien *tan cargado voy*.

Viuda                      Toma, *venerable anciano*,

Que ai va lo que pediste

[...]

*Bendícela*

Miguel de Cervantes Saavedra, *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses: tomo III*, Madrid, [s.n.], 1918 (Imprenta de Bernardo Rodríguez), pp. 117-228, vv.2147-2331. Los subrayados son nuestros.

<sup>462</sup> No creemos necesario describir el *breviario*, por cuanto las definiciones halladas en diversos diccionarios no aportan ningún detalle físico que pueda resultar de utilidad. Y aunque ocurre de forma similar con las cuentas o el rosario, sí merece la pena recoger la descripción del *Diccionario de Autoridades* porque contiene la sinonimia entre cuentas y rosario, además de dar algunas indicaciones sobre su diversidad morfológica: "Cuentas. Se

Pero es tal su dolor por el amor apasionado hacia Febea, así como la vergüenza de volver a la aldea tras su fracaso, que su amigo le recomienda *fingir*:

JUSTINO        Ni cure de más pensar  
                      ni dudar;  
                      *amuestra plazer* pues vienes,  
                      *fingelo* pues no lo tienes,  
                      *trabaja* por te alegrar.

CRISTINO        ¿Dónde está tan gran *tristura*  
                      y *amargura*,  
                      Justino, como la mía?  
                      Mal se finge el alegría,  
                      *sobre negro no ay tintura*.  
                      *Mira cuán deshecho estoy*  
                      que me voy  
                      a la muerte por amores,  
                      con estos y otros dolores  
                      ya no semejo quién soy.<sup>463</sup>  
                      (vv. 511-525)

*Amostrar plazer, fingir y trabajar* por alegrarse son los consejos dados a Cristino, cuyo actor debe mostrar una gran tristeza y amargura que acompañen sus palabras. Ese “mira cuán deshecho estoy” indica que efectivamente su tristeza es visible y, por lo tanto, el representante debe reflejarlo en su rostro y cuerpo. Ello, entiende Justino, ha de cambiarse poco a poco, comenzando por caminar hacia el pueblo y continuando por hacer que su amigo recuerde los bailes típicos de los pastores, que parece haber olvidado en su retiro. Como indica Alfredo Hermenegildo, el texto presenta dos didascalias implícitas motrices de

---

llaman las piezas de que se compone el Rosário, que por lo regular se hacen en forma esférica, aunque también las hai prolongadas, y de otras figuras. Llámense así, porque sirven para contar las Ave Marias, o otras oraciones que se ván rezando". Recogemos también la descripción de *rosario*, encontrada en la misma obra lexicográfica: “Rosario. s. m. Sarta de número determinado de cuentas o granos, engarzados o enhilados por orden de diez en diez, interpuesta otra cuenta más gruesa en cada decena, y en el remate unida a las dos puntas o cabos con cruz, y comunmente con otros devotos adornos. Su uso es para contar las Ave Marias, que por el mismo orden se rezan en honra y alabanza de Maria Santísima, contemplándose al fin de cada diez Ave Marias y un Padre nuestro, algunos de sus más especiales Misterios; y dividido en tres tercios, o partes, que entre todos componen el número de ciento y cincuenta Ave Marias. Latín. *Rosarium B. Mariae Virginis*”.

<sup>463</sup> Los subrayados son nuestros.

tipo ejecutivo mediante las que se ordena que Cristino realice un intento de bailar por sugerencia de Justino. Para ello, además, Cristino se pone a tocar (suponemos) el *rabél* que andaba tentando anteriormente:

JUSTINO	¿El bailar has olvidado? ¡Dios loado!
CRISTINO	Cuidado que no, compañón; <i>hazme</i> , por probar, <i>un son</i> .
JUSTINO	Que me praze muy de grado. ¿Qué son quieres que te haga?
CRISTINO	Haz, Dios praga, qual quisieres, compañero.
JUSTINO	¿Quieres uno <i>vigillero</i> de los de Jesú de Braga?
CRISTINO	<i>Tienta</i> , tiéntalo, Justino.
JUSTINO	¡Sus, Cristino! <i>Ponte en corro como en lucha</i> , otea, mira, escucha, que yo creo que es muy fino.
CRISTINO	<i>No le puedo bien entrar</i> <i>ni tomar</i> , que es un poco <i>palanciano</i> . Hazme un otro más <i>villano</i> , que sea de mi manjar. (vv. 531-550)

Así, el intento fallido de bailar se desprende de las didascalias “Ponte en corro como en lucha” y “no le puedo bien entrar / ni tomar”; mientras que los versos que muestran la interpretación musical de Justino son “Tienta, tiéntalo, Justino” y los referentes a la música escogida: “son *vigillero*” y “son *palanciano*”. El primero de ellos hace referencia al tipo de música que se toca durante la *vigilia* o son nocturno, puesto que *vigillero* ha de proceder de *vigilla* o *vigilia*.<sup>464</sup> A continuación, Justino toca un *son palanciano*, que intenta bailar su amigo sin

<sup>464</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, *vigilia* es “La accion de estar dispierto, ù en vela. Es voz puramente Latina.” No obstante, también se recoge en Covarrubias la acepción que relaciona la *vigilia* con “La vela que se hace por

fortuna. Damos por bueno el estudio etimológico de Nebrija, que afirma que *palanciano* proviene de *palacio*<sup>465</sup>, hecho que contribuye a otorgar un sentido más completo al diálogo. Por eso, ante una música tal vez demasiado refinada, Cristino le pide un son más *villano*, a los que está mucho más acostumbrado: “Uno de los que tañías / a la boda de Pascuala” (vv. 554-555). Y así parece hacerlo Justino, como demuestra la apreciación del amigo, que sentencia “Aquesse, aquesse es galán” (v. 556) —suponemos con el sentido de “lindo”—, consiguiendo bailarlo, según el segmento performativo que descansa en sus palabras: “mira cómo lo repico” (v. 558). Encontramos aquí, como puede verse excelentes testimonios del ámbito de la música y el baile, identificando *son palanciano* en contraposición con *son villano*; *son galán*; *ponerse en corro* para bailar y *repicar*.

Por otra parte, como apunta Hermenegildo, la danza del pastor está muy bien controlada en alguno de sus detalles por la orden (“alto y baxo çapateta, / y el grito puesto en el cielo” vv. 564-565) contenida en el parlamento de Justino. Esta danza nos recuerda a la *danza de zapateta* que recoge el *DPESO*, pues las diferentes descripciones que ha llevado a cabo la lexicografía parecen concordar con las didascalias textuales:

| | 1. Bailar, dando con las palmas de las manos en los pies, sobre los zapatos, al son de algún instrumento; y el tal se llama zapateador; zapatetas, los tales golpes en los zapatos (Cov.) # El golpe, o palmada, que se da en el pie o zapato, brincando al mismo tiempo en señal de regocijo. Es voz festiva. Lat. *Calcei ictus manu factus, vel festiva percusio*. Lat. *Crebris percussionibus manuum & pedum, ad numerum saltare* (Dicc. Aut.) # El golpe o palmada que se da en el zapato, brincando al mismo tiempo en señal de regocijo (Terreros)

---

devoción de partes de tarde y en la noche, antes de la festividad en que la iglesia Católica señala las viglias, o dentro de los templos o en sus cimiterios.” (*Tesoro*, ed. cit., p. 1007) En este caso, creemos que el son al que se refiere es alegre y festivo, no devoto, pues Cristino lo califica de “palaciano”. Pérez Priego también se decanta por el significado cercano a la nocturnidad y falta de sueño (ed. cit.)

<sup>465</sup> Nebrija identifica la procedencia de “palaciano” a partir de “palacio”: “Gentiles nombres llaman los gramaticos: aquellos que significan alguna gente. Como español. andaluz. sevillano. Aunque Tulio en el primero libro delos oficios haze diferencia entre gente. nacion. & naturaleza. por que la gente tiene debaxo de si muchas naciones. como españa a castilla. aragon. navarra. portogal. La nacion muchas ciudades & lugares que son tierra & naturaleza de cada uno. mas todos estos llamamos nombres gentiles del nombre general que comprende a todos. Por la maior parte salen estos nombres en esta terminacion ano. como de castilla castellano. de italia italiano. de toledo toledano. de sevilla sevillano. de valencia valenciano o valentin. como de florencia florentin. de plazencia la de italia placentin. de plazencia la de españa plazenciano. & a semejança de aquestos dezimos de palacio *palanciano por palaciano*. de corte cortesano”. *Gramática Castellana*, op. cit., John O'Neill (ed.), Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison), 1995, p. Fol. 31V.



No obstante, la alegre y exigente danza de Cristino no parece concordar bien con la música que propone Justino, de modo que este decide cambiar a un *son* más *villano*, en el que pueda danzar más a su gusto. Encontramos, de hecho, una *danza o baile de villanos* en el *DPESO*, que tal vez tenga esta correspondencia con el son que finalmente tañe Justino:

|| 1. Tañido de la danza española, llamado así porque sus movimientos son a semejanza de los bailes de los aldeanos. Lat. *Tripudium villicum* (Dicc. Aut.) # Danza y canción (Terreros) # Tañido de cierta antigua danza española de la cual se encuentran muchas muestras en las obras de nuestros antiguos vihuelistas (Pedrell, p. 495)

Aunque Pedrell también describe la danza o baile del pastor como “La que es propia de los bailes campestres, de carácter rústico y que suele tocarse con instrumentos adecuados, caramillos, gaitas, tamboriles, dulzainas, torlorotos, etc.”<sup>466</sup> De este modo, Cristino podría estar bailando cualquiera de estas danzas al son villano tañido por Justino y, seguramente, el público sabría reconocer el baile en cuestión. No en vano el autor controla perfectamente desde el verso las instrucciones precisas para llevarlo a término.

Sea como fuere, finalmente Cristino encuentra el ritmo necesario y baila hasta desfallecer, aunque, como decimos, siempre de forma controlada por Encina. Estamos de acuerdo con Hermenegildo al afirmar que el texto prevé el desarrollo de la etapa final del danzado de la siguiente manera: “a ello, no te desmayes” (v. 566) y “esfuerça, que te descaes” (570), son las didascalias implícitas que, en boca de Justino, ordenan a Cristino que aminore el ritmo de la danza. El fin de la misma se da cuando Cristino le pide a su amigo que cese de tocar el rabel: “ya no más, yo te lo ruego” (v. 580).

Mientras danza, no obstante, también encontramos didascalias en boca de Justino que controlan también la voz del amigo, quien ha de gritar mientras danza: “el grito puesto en el cielo” (v. 565) y “Nómbtrate hi de cornudo, / que estás mudo. / Suene, suene tu lugar” (vv. 571-573); órdenes a las que responde afirmativamente mediante los versos: “¡La venta del cagar, / el hijo de Pezteñudo!” (vv. 574-575).

---

<sup>466</sup> Pedrell, *op. cit.*, p. 352, *apud DPESO*.

Y tras el danzado, Cristino, agotado (“Ya me traes muy cansado” v. 583), reconoce sentir todavía la turbación causada por Febea, y pide a Justino algún “buen canto” (v. 595) en su nombre. Este cantar es la coartada que da paso al villancico de cierre de la égloga.

### 3.1.3.8. *Égloga de Plácida y Victoriano*

Se cree que esta obra fue representada en 1513 durante el segundo viaje de Encina a Italia, en una de las salas de palacio del Arzobispo de Arborea, el valenciano Jacobo Serra, y es la que resulta más original en cuanto a su puesta en escena, pese a ser este un aspecto poco tratado.<sup>467</sup>

Se introduce por vez primera el término “argumento”<sup>468</sup> al comienzo de un drama castellano, en donde se explica la historia narrada. Covarrubias encierra este término dentro de *argüir*:

Otras vezes sinifica la materia de que trata alguna cosa que llamamos hipóthesis, del nombre griego *προθεσις* *suppositio*, como los argumentos de las comedias y de qualquier obra; y también significa el tema y el propósito de algún discurso.<sup>469</sup>

No hay acción importante que se escape a esta exposición pormenorizada de la acción de la obra, refiriéndose así a los personajes protagonistas como a “dos enamorados”<sup>470</sup> y relatando los detalles de su historia. Después aparece nuevamente el término “interloctures” para presentar a los personajes de la pieza: Plácida, Vitoriano, Suplicio, Eritea, Pascual, Flugencia, Gil, Venus y Mercurio. A continuación, Encina utiliza una didascalía explícita (“*Aquí entra Gil Cestero y dizē*”<sup>471</sup>) para marcar la entrada de Gil Cestero, quien realiza un parlamento a modo de los introitos de Torres Naharro.<sup>472</sup> Como refiere Hermenegildo, estos

<sup>467</sup> Cf. Teresa Ferrer Valls, La «*Égloga de Plácida y Vitoriano*» en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Edición digital a partir de la edición de Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letteratura iberiche in onore di Rinaldo Froldi*. Vol. I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 505-518.

<sup>468</sup> Juan del Encina, *Égloga de Plácida y Victoriano*. Citamos por la edición de Pérez Priego, ed. cit., p. 287.

<sup>469</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 144.

<sup>470</sup> *Égloga de Plácida...*, ed. cit., p. 287.

<sup>471</sup> *Égloga de Plácida...*, ed. cit., p. 289.

<sup>472</sup> Covarrubias recogerá el término *introito* dentro de la voz *introduzir*: “La entrada que se hace en la representación o comedia, que por otro término se llama prólogo (*Tesoro*, ed. cit., p. 740); por otra parte, el *Diccionario de Autoridades* dice que se trata de “Lo mismo que entrada o principio de otra cosa [...] Lat. *Introitus*”.

encabezan las obras con la finalidad de establecer un primer contacto con el espectador, función semejante a la que tienen en las piezas de Encina o Fernández: “escenificar con una anécdota de apertura las funciones conativa y fática del texto, la conexión primera con el espectador.”<sup>473</sup>

Así, pues, sale el pastor Gil Cestero y, como se acostumbrará en dichos *introitos* o *loas*, comienza saludando al público presente, y muy especialmente a “nuestro amo”, que en ese caso pudo ser el cardenal de Arborea.<sup>474</sup> El Pastor habla sayagués y continua con un monólogo en el que cuenta su genealogía y, seguidamente, comienza a explicar el motivo de su llegada, así como la diégesis de la obra.<sup>475</sup> No obstante, vale la pena detenerse en ese falso diálogo mantenido con el público, puesto que tan solo habla el pastor, dirigiéndose al auditorio, como esperando respuesta: “¡Dios salve, compañía noble! / ¡Nora buena estáis, nuestro amo: / merecéis *doble y redoble*! (vv. 1-3)”. Creemos que la expresión *doble y redoble* puede hacer referencia a una especie de saludo en forma musical en honor del mantenedor de la obra, puesto que el *redoble* es “Término de músicos de vihuela, quando redoblan los golpes sobre una mesma cuerda.” Por otra parte, *doble* podría hacer referencia a la superioridad de su señor, quien es merecedor de mucho más que el resto, por ello a

---

También el *DPESO* lo recoge como término de importancia, testimoniándolo mediante los siguientes ejemplos que, creemos, son de gran valía para comprender el itinerario del mecanismo y sus posibles denominaciones:

→ “Porque la repartió en actos, / haciendo introito en ella, / que ahora llamamos loa, / y declaraban lo que eran.” (Rojas, *Viaje entretenido*, p. 150) → “Paréceme que no has tratado de la loa o prólogo de la comedia, que otros llaman introito o faraute [...] Llamáronle introito por entrar al principio, faraute por declarar el argumento, y ahora le llaman loa por loar en él la comedia, al auditorio o festividad en que se hace. Mas ya le podremos así llamar, porque han dado los poetas en alabar algunas cosas como el silencio, un número, lo negro, lo pequeño y otras cosas en que se quieren señalar y mostrar sus ingenios, aunque todo debe ir ordenado al fin que dije, que es captar la benevolencia y atención del auditorio.” (Carvallo, *Cisne de Apolo*, p. 262)

<sup>473</sup> Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, *op. cit.* Sobre la importancia del artificio introducido por Naharro y su identificación como elemento clave para el funcionamiento del teatro español del Siglo de Oro, *vid.* Joseph A. Meredith, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1928.

<sup>474</sup> Cf. Pérez Priego (ed.), *Teatro completo*, nota 2, p. 289; Teresa Ferrer, La «Égloga de Plácida y Vitoriano» en el contexto..., art. cit.

<sup>475</sup> Los introitos de Naharro asumirán una mayor complejidad, y tras el saludo al auditorio y el recuento familiar del pastor, proseguirá contando hazañas personales, habilidades e, incluso, facultades eróticas. Además, la huella salmantina, la mezcla del sayagués con el uso de otros idiomas mixturados (latín, castellano, portugués, italiano o catalán), el recurso a la tradición de la escena latina y las aportaciones italianas, harán del teatro de Naharro un hito en el teatro español. Cf. Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, *op. cit.*, cap. 2.1.1. [25/09/2015]

continuación comienza a describir los atributos honoríficos “palma, lauro, yedra y roble” (v. 4).<sup>476</sup>

Pero *doble* también puede referirse a *doblar*, esto es, realizar una reverencia al saludar a su mecenas, aunque es muy probable que esto se hiciera igualmente aunque el texto no se refiera a ello. De hecho, en posteriores obras, así sucederá como elemento cómico, puesto que se realizarían reverencias exageradas o paródicas. Es el caso identificado por José Luis Canet en el Introito de la *Comedia Ymene* de Torres Naharro:

Miafẽ, quanto a lo primero,  
yo's recalco un Dios mantenga  
más rezio que una saeta,  
y por amor del apero,  
la revelleda muy luenga  
y la mortal çapateta.  
¡Ahuera, ahuera, pesares!  
¡Sus d'aquí, tirrias amargas!  
Vengan prazeres a cargas  
y regozijos a pares,  
qu'el plazer  
más engorda qu'el comer.<sup>477</sup>

En este soliloquio, señala Canet, el pastor inicia su parlamento y hace una reverencia al modo cortesano, “inclinándose hasta casi tocar los pies con las manos, una manera de ridiculizar ciertas fórmulas de cortesía que se daban en la sociedad de su época.”<sup>478</sup>

No sabemos si en el caso de Encina se utilizó la reverencia o si esta se realizó de manera cómica, pero sin duda el redoble de vihuela o tambor demandado por el rústico sí dibujaría una sonrisa en el rostro de los asistentes. Como decíamos, esta suerte de introito

<sup>476</sup> Sobre estos atributos, véase Juan de Mena, *Tratado sobre el título de duque*, apud Pérez Priego (ed.), *Teatro completo*, nota 4, p. 289: “El serto era otra manera de corona fecha de ramas e fojas de árboles, el qual segund por diversos merescimientos así era dado de diversos árboles por los misterios e significaciones que consigo traían. Los fuertes ganarían este serto de fojas e ramas de robres porque la dureza de aqueste árbol se denotase su constancia e fortaleza (...) Los grandes príncipes traían este serto de fojas de palma e aun otras vezes de fojas de laurel (...)”.

<sup>477</sup> *Comedia Ymene*, en Bartolomé de Torres Naharro, *Antología (Teatro y poesía)*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Clásicos Extremeños nº 11, Badajoz, 1995, vv. 1-12, p. 57.

<sup>478</sup> José Luis Canet, «La primera réplica en la Propalladia de Torres Naharro», *Críticón*, nº 83, 2001, p. 30.

tiene por objetivo tomar contacto, conseguir la atención del público y despertar su simpatía. De ahí las constantes referencias al mismo: “¿Vos miráis? / Yo imagino que dudáis / que no sabéis a qué vengo” (vv.14-16). Trata de romper las barreras entre realidad y ficción, actores y público, espacio dramático y espacio de representación, para lo cual hace, además, una referencia al espacio físico (real) en el que se encuentran: “aora que estoy despacio, / me vengo acá por palacio / y aún verná más *compañía*” (vv. 19-21).<sup>479</sup> Es decir, justifica su llegada como el pastor que viene a presentar una comedia junto a más *compañía* que está por llegar. De nuevo interpela al público (“¿Sabéis quién?” v. 22), explicando que esa compañía es “Gente que sabrá muy bien / mostraros su fantasía” (vv. 23-24). Esto es, la ruptura constante de barreras le lleva a declarar que esta otra *gente* viene a representar una invención o fantasía. Queda clara, pues, la frontera entre lo real y lo inventado, por mucho que lo diga un personaje de ficción —pudiendo ser el propio autor de la pieza<sup>480</sup>—, que presenta a los personajes de la obra y su papel dentro del argumento: “Verná primero una dama / desesperada de amor, / la qual Plácida se llama” (vv. 25-27); “Entrará luego un galán, / el qual es Vitoriano, / lleno de pena y afán” (vv. 33-35); “... con Suplicio, su amigo” (v. 44), hasta acabar nombrando a cada personaje y contar el final de la pieza. Pieza que él denomina “comedia”, sin duda, porque acaba “con gran plazer y consuelo” (v. 80), incidiendo en ello en la primera didascalia explícita de la obra “*Síguese la comedia. Habla Plácida primero.*”<sup>481</sup> Por último, pide silencio y atención al público (“Mandad callar y escuchar, / estad atentos, señores” vv. 84-85), al mismo tiempo que anuncia la llegada de los personajes/actores, haciéndolos pasar: “que ya vienen / si al entrar no los detienen. / ¡Venid, venid, amadores!” (vv. 86-88)

Los *amadores* son, pues, la dama y el galán, hasta ahora no representados en el teatro castellano sino como pastores. Veremos que la caracterización se corresponde perfectamente con los cánones cortesanos de la época, al igual que el modelo de amor que representan. Dichos personajes darán lugar a los cientos de damas y galanes que alumbrará el teatro de los Siglos de Oro, eso sí, evolucionando en poco tiempo de un modo espectacular.

---

<sup>479</sup> Evidentemente, no entendemos el término compañía en clave de agrupación de comediantes que representa comedias de modo profesional, sino todavía en su acepción no específicamente teatral de “Persona o personas que acompañan a otra u otras” (*DRAE*)

<sup>480</sup> Pérez Priego cree que este papel fue representado seguramente por Juan del Encina, y, aunque, no aclara sus razones para afirmarlo, ya hemos señalado en este estudio que se cuenta entre los muchos críticos que abogan por su participación en las obras.

<sup>481</sup> *Égloga de Plácida y...*, ed. cit., p. 292.

La dama abre la obra con un soliloquio en el que se presenta un gran lamento al estilo del amor cortés, solo que dándole la vuelta y presentando a la dama como sufridora y no castigadora.<sup>482</sup> Podría decirse que la obra comienza *in media res*, como *El Auto del Repelón*, de manera que sólo sabemos qué ha sucedido a través del largo lamento de Plácida. José Luis Canet señala que la longitud y razón de ser de parlamentos como éste durante el primer teatro castellano, tratan de suplir la escasez escenográfica, que no permite desarrollar ciertas acciones sobre las tablas.<sup>483</sup> Este monólogo, además de brindarnos información sobre el estado de ánimo de la dama y la acción que lo ha provocado, ofrece un contraste enorme con el de Gil Cestero por la discordancia entre la bajeza expresiva del pastor y la elegancia de Plácida, e introduce de lleno al espectador en la ficción. Su lenguaje y desesperación amorosa nos hablan del personaje, indicándonos que se trata de alguna gran dama de la Corte, hecho que después se reafirmará con las descripciones realizadas por Vitoriano —a lo largo de varios pasajes—, que la sitúa en la cumbre de toda perfección.

VITORIANO    ¡O, qué *gracia*, *cuerpo* y *gesto*  
                   tan *perfecto* y tan *honesto*:  
                   no ay quien con Plácida iguale!  
                   (vv. 523-525)  
                   [...]  
                   En mirar sus perfecciones  
                   se despiden mis enojos,  
                   he por buenas mis passiones.  
                   ¡O, qué *rostro* y qué *faciones*,  
                   qué *garganta*, *boca* y *ojos*!  
                   ¡Y qué *pechos*  
                   tan perfetos, tan bien hechos  
                   que me ponen mill antojos!  
                   ¡O, qué glorioso *mirar*,  
                   qué lindeza en el *reír*,  
                   qué *gentil aire en andar*,  
                   qué *discreta en el hablar*!

<sup>482</sup> Cf. Pierre Heugas, «Un personnage nouveau dans la dramaturgie d'Encina: Plácida dans *Plácida y Vitoriano*», en *La fête et l'écriture. Théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 151-161.

<sup>483</sup> José Luis Canet, «La primera réplica en la *Propalladia* de Torres Naharro», art. cit., p. 33.

¡Y cuán *prima en el vestir*,  
 cuán *humana*,  
 cuán *generosa* y cuán *llana*,  
 no ay quien lo pueda dezir!  
 (vv. 804-816)

[...]  
 Si *en plazer* está muy bella,  
 tan hermosa está *con ceño*.  
 ¡Qué franqueza!  
 Para según su grandeza  
 Todo el mundo es pequeño.<sup>484</sup>  
 (vv. 820-824)

Como ya señalamos en el «Marco teórico de la actuación» la perfección y armonía son fundamentales para configurar la belleza durante el Renacimiento. La gracia y elegancia han de mostrarse en todos los aspectos: el cuerpo, el vestido, el gesto y el espíritu; de ahí que Plácido exalte las virtudes de su dama a todos los niveles. La gestualidad de Plácida ha de ser siempre contenida, armoniosa y casta para poder ser considerada *graciosa*: la risa, la mirada, su modo de andar y la discreción de sus palabras son fundamentales. Aunque los tratados dedicados al cortesano aconsejen no reír en exceso, se puede sonreír sin abrir demasiado la boca y huyendo de la carcajada ruidosa; también la gentileza en el andar y en todo lo demás es importante, como sinónimo de nobleza y cortesanía según Covarrubias.<sup>485</sup> Si ya decíamos que la discreción es muy apreciada en el cortesano, esta ha de aplicarse a todos los aspectos de su comportamiento, entre ellos, también el hablar. Así, el modo de expresarse, ese buen hablar del que ya hemos hablado en esta Tesis, se refiere a la buena utilización del lenguaje y a la aplicación del decoro y la prudencia en su uso. La mujer discreta huye de la cháchara y el parloteo, hablando lo justo y adecuadamente. La belleza física también se destaca y, como describe Plácido, desde los ojos hasta los pechos deben ser manifiestamente bellos; lo mismo ocurre con la belleza del alma, del carácter, que ha de mostrarse elegante, generoso y humilde, huyendo de la soberbia y el interés económico manifiesto. Vitoriano escoge el interesante adjetivo *humano*, que “se contrapone a divino” y “Humanarse, humillarse y

<sup>484</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>485</sup> Cf. *Tesoro*, ed. cit., p. 636.

reconocerse” es, según Covarrubias, “ser cortés con todos y afable, aunque sea gran señor”, mientras que la humanidad de una persona se encuentra íntimamente relacionada con la benignidad y cortesía.<sup>486</sup> Únicamente expresa Vitoriano que en ocasiones Plácida está “en ceño”, es decir, con el ceño fruncido porque se encuentra molesta, pero incluso en ese momento la encuentra llena de gracia y belleza. De este modo, Plácida es el paradigma de la dama perfecta, como indica su nombre, sinónimo de “quieto, sosegado y sin perturbación”<sup>487</sup>, además de remitirnos al placer y a aquello que resulta placentero y de regocijo. Es decir, en ella se unen la belleza de apariencia y espíritu para conjurar la mujer ideal.

La representación de este papel está, pues, bien dirigida según las didascalías ofrecidas, pero también por los tratados y obras literarias que muestran tales atributos, así como la propia observación del modo de mostrarse y conducirse de las cortesanas. No obstante, el comienzo de la comedia nos enseña la cara no prevista por ninguna de estas fuentes, la de una dama desesperada y presa del desengaño amoroso. Aunque la belleza, bondad y franqueza de su amor se demuestra en este lastimero soliloquio, también lo hacen la pasión, el desequilibrio y la consternación producidos por la decepción respecto a la deslealtad de Vitoriano. “Triste”, “loca” o “cuitada” son los adjetivos con los que Plácida se autodescribe en esos momentos en los que se halla en un estado de enajenación que debe mostrarse sobre las tablas siguiendo las directrices retóricas y expresivas del momento. Si bien su condición no le permite perder la compostura por el encorsetamiento que constriñe al cortesano, el drama exige credibilidad y un mayor naturalismo que en los sistemas expresivos de antaño. Huyendo del hieratismo propio del drama litúrgico, Encina nos presenta un parlamento que exige acompañamiento por parte de gestualidad corporal, facial y, sobre todo, vocal. La retórica de Visnauf señala que hay que *convencer* con estos recursos, debiendo de actuar cuerpo y espíritu al unísono; así le corresponde a este personaje en su despecho, aunque siempre dentro de los límites exigidos por el decoro.

Además, esta actriz<sup>488</sup> debería también modular su voz y gestualidad de modo distinto al que lo hace en los diálogos, y encontramos, de hecho, que esa conciencia lingüística se trasluce a través de la expresión “Echo palabras al viento” (v. 172), esto es, *hablo sola*, antes de preguntar *al aire*: “Di, Vitoriano, ¿dó vas? / Di, ¿no son tus penas mías? / Di, mi dulce

---

<sup>486</sup> *Ibidem*, p. 705.

<sup>487</sup> Cf. *Diccionario de Autoridades*, voz “plácido”.

<sup>488</sup> Utilizamos el término por su operatividad, a sabiendas de que muy posiblemente a estas alturas todavía no subieran las mujeres al tablado.



enamorado, / ¿no me escuchas ni me sientes? / ¿Dónde estás, desamorado?” (vv. 174-179).· Hablar en un monólogo, fingiendo buscar y hablar con su amado ausente supone un excelente dominio retórico y oratorio, propio de la lírica trovadoresca, que ya trabajaba el tópico de la ausencia.

Por otro lado, hay un recurso que nos parece muy interesante también cuando Plácida apela al dios del Amor, a quien culpa de sus desgracias. Y nos parece destacable por los siguientes versos:

Tráyote puesto *en retablo*  
y adórote como a Dios.  
Tú eres dios y eres diablo,  
perdóname si mal hablo,  
que esto para aquí entre nos  
te lo digo:  
que eres diablo enemigo,  
pues apartas tales dos.<sup>489</sup>  
(vv. 161-165)

Creemos que el primero de estos versos hace referencia a los pequeños retablos religiosos de uso individual tan de moda durante el Renacimiento, de modo que Juan del Encina realiza una desacralización de este elemento, sustituyendo en el texto las figuras de Cristo, la Virgen o algún santo por la de Cupido, puesto que Plácida sigue la religión del Amor.<sup>490</sup> O puede ser un retrato del Dios en una tablilla, que era como se solían regalar los retratos los amantes (aparte de incluirlos en una venera o colgante). De cualquier modo, no podemos afirmar categóricamente que apareciera en escena un pequeño retablo o tablilla con Cupido como protagonista —ni era preciso ya que el público no lo apreciaría desde sus asientos o gradas—, pero bien puede ser que hubiera un objeto que hiciera las veces de éste, al que Plácida pudiera dirigir sus palabras: “que esto para aquí entre nos / te lo digo”, son versos que sugieren que está hablándole a un objeto, personalizándolo.

---

<sup>489</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>490</sup> Como dice Hermenegildo, refiriéndose al carácter general de la obra y a ciertos pasajes concretos, “La mitología tradicional cristiana ha dado paso a las figuras de otra mitología, la que emerge en la Italia renacentista”. *Texto, escena y público...*, *op. cit.*, cap. 2.1.1. [25/09/2015]

Finalmente, Plácida decide marcharse tras una fuerte y patética lucha interna, abandonando el escenario hacia las montañas más agrestes. En su despedida, realiza una personificación del paisaje que abandona y del que la espera, declarándolos testigos mudos de sus pasadas alegrías y desdichas futuras. Aunque todavía muy lejos del valor del paisaje como protagonista en *Don Duardos* de Gil Vicente, nos parece muy sugerente la funcionalidad que le confiere Encina, tanto para recrear los dos espacios en que se desarrolla la acción concerniente a Plácida, como para construirle varios entes con los que establecer un diálogo:

Por las ásperas montañas  
y los bosques más sombríos  
mostrar quiero mis entrañas  
y a las fuentes y a los ríos,  
que aunque crudos,  
aunque sin razón y mudos,  
sentirán los males míos.

(vv. 225-232)

[...]

Yo me vo. Quedaos a Dios,  
palacios de mi consuelo;  
de aquel amor de los dos  
dad testimonio entre nos,  
no tengáis ningún recelo.

Los clamores  
de mis penas y dolores  
suenen tierras, mar y cielo.

(vv. 249-256)

Una didascalia explícita indica la salida de Plácida (*“Plácida se va”*<sup>491</sup>) e, inmediatamente, aparece Vitoriano también atormentado por la agonía del amor. Habla consigo mismo en la realización de un soliloquio que demuestra, pese a lo declarado por Plácida, que su amor es auténtico y nos deja conocer el interior del personaje.<sup>492</sup> Al igual que

<sup>491</sup> *Égloga de Plácida y...*, ed. cit., p. 297.

<sup>492</sup> Respecto a este tipo de largos monólogos, señala Pierre Larthomas: “[...] la fonction essentielle de cette forme dramatique est, par cette sorte de monologue intérieur extériorisé, si l'on peut s'exprimer ainsi, de nous faire connaître les pensées, les intentions, les sentiments d'un personnage que nous ne connaissons [pas]

su amada, este personaje hace uso de toda la retórica del amor cortés, que debe representarse sobre las tablas de forma expresiva, según lo demuestran las constantes exclamaciones, interrogaciones e, incluso, interpelaciones a la amada ausente (“Paréceme que te veo / o mi fe te está soñando” vv. 311-312).

En cuanto al aspecto y maneras de Vitoriano, el pastor Gil Cestero ya le ha descrito como *galán*, mientras que Plácida también le ha dedicado en su parlamento los siguientes versos “¡Qué lindeza, / qué saber y qué firmeza, / qué gentil hombre y qué bello” (vv. 214-216) y “no veo a ninguno tal / ni a sus gracias nadie igual” (vv. 219-220). Sabemos, pues, que Vitoriano cumple con los atributos clásicos del perfecto cortesano amador, ya que es apuesto, fuerte y *gentil hombre*, esto es, de buen talle y proporcionado de miembros y facciones.<sup>493</sup> El mismo término (*gentil hombre*), su descripción y su forma de expresión, hace que pensemos en él como miembro de la corte, cuya nobleza, además, es notoria. Por ello, Flugencia —la dama recomendada por Suplicio para olvidar a Plácida— se referirá a él como “Cavallero” y destacará su nobleza.<sup>494</sup> Por su parte, el propio Suplicio contribuirá a su alta consideración con los siguientes versos: “En todas las otras cosas / fue siempre muy virtuoso, / dino de famas famosas, / en hazañas hazañosas / vencedor muy poderoso. / En amores / le siguen tantos dolores / que nunca le dan reposo” (vv. 889-896). Un caballero valiente e implacable en la guerra, pero dulce y frágil en el amor, que tendría que ser llevado a la escena como es preceptivo durante la época. De un lado, su nobleza en la apariencia y modos, y del otro, su desesperación mediante una expresividad y simbología calculadas para pintar al loco enamorado sin perjudicar al caballero. Por ejemplo, como supimos por boca del escudero convertido en pastor en la Égloga de *Mingo, Gil y Pascuala*, el bonete puesto de lado designaba a los *amadores requiebrados*; mientras que la mano en el costado y la postura erguida son también propias del estilo cortesano. De esta manera y no otra debió representarse a Plácido.

Por otro lado, los pastores tienen una visión distinta de este galán enamorado, a quien, posteriormente, califican de “gayón”, que sería aumentativo de “gayo o gayete”, definido por

---

autrement... Le monologue dramatique a, de ce point de vue, la même valeur que l'analyse romanesque qui permet de faire connaître le personnage de l'intérieur”. (*Le langage dramatique*, París, PUF, 1990 (3ª ed.), p. 372).

<sup>493</sup> Vale la pena recoger aquí la definición de “gentiles hombres” de Covarrubias: “Los de buen talle y bien proporcionados de miembros y facciones; y dixéronse assí porque, cerca de los antiguos, los que descendían de una familia conocida se llamavan gentiles, y por la mayor parte los hombres principales y de noble casta se les echa de ver en el talle y en el semblante”.

<sup>494</sup> *Plácida y Vitoriano*, ed. cit., vv. 546-547, p. 306.

Covarrubias como “alegre, apacible, deleytable, *galán*”.<sup>495</sup> No obstante, el *Diccionario de Autoridades* lo relaciona con el término *rufián*, término recogido en el *DPESO* como propio del ámbito del personaje teatral del teatro aurisecular:

El que trata y vive deshonestamente con mujeres, solicitándolas o consintiéndolas el trato con otros hombres. Llámase así también porque causa riñas o pendencias (Dicc. Aut.) # Valentón, majo que guarda y defiende a las mujeres libres (Terreros)

De este modo, la voz *gayón* tendría esta doble acepción de *galán* y *rufián* en esta obra si atendemos a la doble percepción admirativa y depreciativa que tienen los pastores de este tipo representados por Plácido y su amigo Suplicio:

GIL	Oteava, juria nos, aquellos zagales dos, que era vellos maravilla, tan <i>polidos</i> , tan <i>peinados</i> y <i>vencidos</i> que les ove gran manzilla.
PASCUAL	¡Dalos a ravia y a roña los de villa y palaciegos! El amor los endimoña, peores son que <i>ponçoña</i> ; todos son unos <i>rapiegos</i> <i>lladrobazes</i> que nunca querrían pazes. ¡Dios les dé malos sossiegos! (vv. 1098-1111)

En este contexto, los *gayones* se entienden así por mozos jóvenes de aspecto y maneras galantes, burladores de mujeres endemoniados a causa del amor. A nosotros nos parece un término muy interesante, puesto que es la suma de otros dos y ofrece un nuevo resultado, perfecto para ciertos personajes literarios y, más concretamente, teatrales.

---

<sup>495</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 619.

En tercer lugar, tenemos el personaje de Suplicio, mejor amigo de Vitoriano, a quien este mismo decide contar su ruptura con Plácida, ya que lo describe como “discreto” (v. 318), “amigo leal, secreto” (v. 319). La discreción, como ya hemos visto, es una condición necesaria para el buen cortesano, que debe saber guardar los secretos e intrigas que bullen a su alrededor. Él será su ayudante en la búsqueda de consuelo, en primer lugar, y en la de Plácida, una vez Vitoriano haya reconocido su incapacidad para vivir sin ella.

Dando por segura su atención y ayuda, Vitoriano va en busca de su amigo, desplazándose de su casa o del espacio en el que estaba lamentándose. Como dice Pérez Priego: “Estas referencias al desplazamiento de Vitoriano a la “casa” de Suplicio son índice de un apreciable movimiento escénico y sugieren un decorado urbano para la representación de la obra.”<sup>496</sup> Totalmente de acuerdo en la medida en que así lo explicitan las siguientes acotaciones: “Tan desatinado voy / que no sé su casa ya” (vv. 321-322) y “¿Si es aquí? / Allí deve ser, allí” (vv. 326-327). Veremos, posteriormente, que vuelven a trasladarse —se entiende, dentro de ese mismo decorado— a otro espacio distinto.

Respecto a los movimientos y gestualidad de Vitoriano, estos deben corresponderse con ese sentimiento de desatino, de vagar perdido, errante por las calles simuladas en el escenario. “Yo Vitoriano soy? / Mi sentido ¿dónde está?” (vv. 324-325) son versos que atestiguan su confusión, producto del sentimiento angustioso que le produce haberse separado de Plácida. De hecho, es ese estado de enajenación el que le lleva a despertar a su amigo gritando: “A bozes lo acordaré. / ¿Estás acá? Di, Suplicio. / ¡Suplicio!” (vv. 329-331). Esa didascalía implícita “a bozes” nos parece fundamental para comprender que el poco decoroso comportamiento de Vitoriano sí se llevaría a la escena dentro de ese marco de expresividad necesaria para comprender la locura por amor. No obstante, creemos, no debe pensarse que el actor tuviera libertad de movimiento y gestualidad, sino que este habría de seguir los preceptos retóricos imperantes, así como las diversas tradiciones literarias e interpretativas procedentes de las prácticas profanas. El actor que encarna a Vitoriano no debe hacerle parecer un *villano* desesperado sino un *caballero* desesperado; no es difícil de comprender, puesto que el imaginario cultural renacentista no contempla la elevación sentimental fuera del estamento nobiliario. Los espejos de príncipes, las novelas caballerescas y la tradición trovadoresca ofrece sobrados ejemplos de cómo representar a este galán, que en modo alguno puede estar encarnado, en nuestra opinión, por un cortesano. Debe tratarse de

---

<sup>496</sup> Plácida y Vitoriano, ed. cit., nota 322, p. 299.

un aficionado *con oficio*, de un trovador o similar recogido en la corte; alguien, en definitiva, capaz de aprender largos soliloquios, con conocimientos retóricos y capacidad expresiva. No hay nada de improvisado en este Vitoriano de Encina que nos haga pensar en un cortesano que, de modo espontáneo haya decidido salir a representar esta obra.

Y siguiendo esta misma línea de actores no profesionales pero de algún modo preparados y habilidosos para actuar, hallamos otra prueba —más clara, si cabe— de la no utilización de actores ocasionales en estas obras: los personajes celestinescos de Flugencia y Eritea. Como ha quedado establecido en esta Tesis, la nobleza sólo sube a las tablas para representarse a sí misma o para representar a alguien de un estatus superior. Ni qué decir tiene la imposibilidad de pensar en un cortesano disfrazándose de prostituta o de alcahueta. Como ya vimos, puede pensarse, en estos casos, en la utilización de criados, pero nosotros creemos más bien que la exigencia de un dominio de la retórica y oratoria, así como de ciertas habilidades técnicas, hacen más creíble que estos personajes fueran encarnados por representantes con cierto bagaje sobre las tablas. Al servicio de la aristocracia como entretenedores, cantores o juglares, aprovecharían sus conocimientos y baja consideración social para representar este tipo de personajes.

Veamos cómo se presenta en escena a Flugencia en un principio y en su primer contacto con Vitoriano, que accede a cortejarla en sustitución de Plácida. Suplicio la describe como “de gran excelencia” (v. 444) o “linda criatura” (v. 464), aunque su discreción queda en entredicho cuando Vitoriano reconoce que “creo que bien me quiere / según me suele mirar” (vv. 466-467). Este descaro por parte de Flugencia nos pone sobre aviso y condiciona, seguramente, la opinión que sobre ella tiene el público y el lector. Suplicio le aconseja cortejarla incontinenti: “Déveste de requebrar / con ella quando te viere / y seguir / tras su gala tu servir” (468-471). Aparece nuevamente mediante el verbo *requebrar* el modo en que debe conquistarla Vitoriano, que habremos de identificar como una acción propiamente literaria y/o teatral, proveniente de la lírica trovadoresca, que tanto explotará el teatro castellano de los Siglos de Oro. De hecho, Covarrubias reconoce esta voz como

Metafóricamente, se dize requebrarse el galán, que es tanto como sinificar estar desecho por el amor de su dama. Dezir requiebros es sinificarle sus pasiones, loar su

hermosura y condenar su crueldad. Desto han dicho harto los poetas, y para mí basta. Requebrado, el tal galán. Requebro, el dicho amoroso y regalado.<sup>497</sup>

Las escenas de requiebros, pues, están fuertemente dirigidas por esta tradición literaria y expresiva de la lírica, como ya hemos observado anteriormente. Vitoriano accede a servir a la dama y, se dispone a hacerlo, cuando Suplicio le da opción de hacerlo inmediatamente. Esta escena es, según Hermenegildo, la primera en la historia del teatro castellano en que se hace uso del magnífico recurso llamado “teatro en el teatro”.<sup>498</sup> Seguimos a Hermenegildo en la lectura que hace de la escena, pues cuando Suplicio se encuentra organizando el encuentro, ambos se hallan en un espacio distanciado de esa “ventanilla” (v. 484) por la que “la puedas ver y hablar” (v. 485), por la cual Vitoriano le hace pasar primero para verificar que Flugencia se encuentre a la vista. De este modo, el galán se convierte en espectador, observando a Suplicio, que tose cuando ve que la doncella sí está en la ventana. Esa era la señal para comunicarse en caso afirmativo: “ve tú, mira si está allí, / que yo quedo aquí aguardarte” (vv. 503-504), mientras Suplicio le había contestado “escucha que tossaré” (v. 509). Sabemos que así ocurre por la didascalia implícita en el verso de Vitoriano: “Suplicio ha tossido” (v. 529). Como señala Hermenegildo:

La microsecuencia tiene todos los signos necesarios a la descripción del TeT: mirante (Vitoriano), mirados (Suplicio y Flugencia, que ha de estar en la ventana), enunciado (la tos del mirante) y el programa dramático que controla la acción completa de Suplicio (toser y pasar de largo ante la ventana de Flugencia). La presencia de los dos espacios escénicos y el paso de los personajes de uno a otro, se hace por medio del TeT.<sup>499</sup>

Posteriormente, hay una inversión de roles y, cuando Vitoriano se acerca a la ventana, es Suplicio quien se aleja convirtiéndose en espectador de la escena teatral que se produce en ese segundo escenario que es la ventana de Flugencia. Cada movimiento escénico está predeterminado por los amigos y bien contenido en el sistema de didascalias implícitas.

<sup>497</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 906.

<sup>498</sup> Sobre este mismo recurso, *vid.* Alfredo Hermenegildo, «El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII», *Scriptura*, Facultad de Letras, Universitat de Lleida, vol. 11, 1996, pp. 125-39).

<sup>499</sup> Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, *op. cit.*

Hasta lo que iba a pasar allí era fingido, pues así lo habían convenido como intento de entretener a Vitoriano:

SUPLICIO      ¿Quieres que lleguemos juntos  
o tú sólo por tu parte  
*con suspiros muy defuntos?*

VITORIANO    Vaya todo por sus puntos,  
por orden, concierto y arte.  
(vv. 497-501)  
[...]

SUPLICIO      y tú *llega*  
*y en los suspiros te entrega.*  
Yo de largo *passaré.*  
Esperart'é allí adelante,  
allí tras aquel cantón.  
*Tú, como penado amante,*  
*jurando* de ser constante,  
*finge tormento y pasión.*<sup>500</sup>  
(vv. 510-517)

Llegar con *suspiros profundos, como penado amante, jurando, fingir tormento y pasión*. Indicaciones claras del *requiebro* cortesano, que señalan perfectamente al actor qué hacer: esa es la manera según la cual habría de representarse al galán enamorado. Sabemos que *finge*, puesto que así lo han declarado: esos “como” penado amante y “finge” tormento, son las palabras clave para aislar en el texto la conciencia de la *actuación*, y nos parecen fundamentales para el desarrollo de la misma. Ese modo fingido y predeterminado de presentarse ante Flugencia indica aparentar ser quien no se es: un penado y atormentado amante. Solo nos preguntamos si habría alguna diferencia entre esta actuación ante la dama engañada y la del mismo comportamiento llevado a cabo con franqueza. ¿Tendría el actor herramientas para mostrar esta falsedad —tal vez exagerando gestos y palabras— o no habría tal diferencia? Puede ser que la ausencia de diferencias motive esa escena de teatro en el teatro para enmarcar y subrayar la falsedad de los sentimientos expresados por Vitoriano.

---

<sup>500</sup> El subrayado es nuestro.



Encontramos una pista en los propios pensamientos del galán (“*Habla consigo mismo*”<sup>501</sup>) mientras espera la señal de su amigo para entrar en acción con Flugencia, y reflexiona sobre la imposibilidad de fingir estos sentimientos: “Quiero ir, mas mi sentido / ¿qué dirá sin ser vencido? / No se turbe en su presencia, / mas dirá / que quien muy penado está / se le turba la elocuencia” (vv. 531-536). Es decir, el enmudecimiento y la turbación del enamorado no pueden fingirse, y por ello está seguro de no poder convencerla. Y, efectivamente, le cuesta mucho que ella le preste atención, y nos damos cuenta de que únicamente repite tópicos del amor cortés, pero no hay didascalias implícitas que atestigüen un acompañamiento gestual que muestre esa turbación y enajenación que sí denotaban sus parlamentos respecto a Plácida. Las palabras de Flugencia “¿Creído tenéis que os creo?” (v. 544) y su intento por cerrar la ventana (“Señora, ¿por qué cerráis?” v. 545) son señales claras de la escasa verosimilitud que le ofrece Vitoriano. Además, le acusa de venir “descortés” (v. 551), bien por la exageración de sus palabras y ademanes, bien por el descaro con que se declara.

Por parte de Flugencia, además de las sospechas de su falta de decoro, hay algunos versos que pronto nos dan a entender que su nobleza no es comparable a la de Plácida:

- |           |   |
|-----------|---|
| VITORIANO | ¿Todos van, señora, así<br>tratados de vuestra mano?  |
| FLUGENCIA | A vos tengo por hermano,<br>siempre os quise más que a mí,<br>mas los otros<br>así como a bravos potros<br>los suelen domar aquí. |
| VITORIANO | <i>Brava oveja</i> sois, señora.  |
| FLUGENCIA | ¿Motejaisme mi razón?<br>¿Quién os traxo aquí a tal ora?  |
| VITORIANO | La beldad que me enamora<br>de vuestra gran <i>perfición</i> .  |
| FLUGENCIA | ¡Bueno es esso!<br>Aún soy <i>de carne y hueso</i> ,<br>allá a las que <i>piedras</i> son. <sup>502</sup><br>(vv. 562-576)        |

<sup>501</sup> *Égloga de Plácida* y..., ed. cit., p. 306.

<sup>502</sup> Los subrayados son nuestros.

Sus palabras sorprenden y contrastan rápidamente con las de una dama bien criada y decorosa; ella reconoce ser de carne y hueso frente a esas *otras piedras*. Esto es: se trata de una mujer que se deja llevar por las pasiones sin atenerse al corsé cultural que convierte al resto en frías y perfectas damas. De hecho, los versos que siguen aclaran que es mucho más realista y despierta (“Espejo tengo muy claro / que me dize la verdad / quando a remirarme paro. / A muchos cuesta muy caro / creerse de liviandad” vv. 577-581), que se sabe inferior a Plácida y que, por tanto, no cree los requiebros de Vitoriano (“¿A burlar venís aquí?” v. 602). No obstante, Vitoriano cumple aquello que le había prometido a Suplicio, y jura falsamente para conseguir convencerla: “Juramento hago a Dios / y pleito homenaje a vos” (v. 611-612). Estos versos podrían ir acompañados por la gestualidad referida a los juramentos a Dios y a rendir homenaje, que según Covarrubias: “vale tanto como juramento solene, en favor del rey o señor.”<sup>503</sup> El pleito homenaje se consideraba una promesa gestual y verbal, y por ello se realizaba acompañando el juramento mediante unos gestos muy ritualizados: se adoptaba la postura de rodillas, se colocaban las manos en posición orante y finalmente se declaraba vasallo del señor, besando sus manos o mejillas. A excepción de esto último, nos parece perfectamente factible que todo se realizara sobre el escenario, ya que la demostración del vasallaje a la dama o *señor* del amor cortés obedece a los cánones del vasallaje en la caballería.<sup>504</sup> Además, la cultura imperante requiere ver reflejados todavía los ideales caballerescos, y es por ello que el reflejo de la corte bascula todavía entre lo medieval y lo renacentista.

Finalmente, parece que el juramento de fidelidad surte efecto —hecho que refuerza nuestra creencia en que sí se escenificó mediante la gestualidad establecida por el rito—, y Flugencia acepta estar vencida por el declarado amor de Vitoriano. Eso sí, no le permite la entrada en casa y, prometiendo mantener su voluntad, le insta a que parta ante la llegada de alguien: “Ora, pues, vamos de aquí. / Dadme licencia, señor, / que no sé quién viene aquí” (vv. 633-635). Es entonces cuando sabemos que, pese a poder observarla a través de la ventana, hay una pared entre ellos, que no ha permitido que pudieran llegar a más (“quánto estorva una pared” v. 645). Se despiden, e inmediatamente, aparece en escena Eritea, a quien Flugencia llama “comadre”, poniéndonos tras la pista de su dedicación: “y llamamos madre a la que ayuda a parir, que cura de la madre y de la criatura. Ésta por otro nombre se llama

<sup>503</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 837.

<sup>504</sup> *Vid.* Faustino Martínez Martínez, «El empleo del lenguaje feudal como lenguaje amoroso: el ejemplo del Cancionero de Ajuda», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LIV, N.º 120, enero-diciembre de 2007, 135-170.

partera.”<sup>505</sup> Pero rápidamente nos damos cuenta de que es más que eso, en cuanto confiesa que va a “barbullar cierta trampa” a casa de otra mujer, puesto que ya “embarbullaron” su preñez. Esto es, fingen un embarazo y parto para sacar dinero de algún hombre con el que la falsa parturienta tiene relaciones sexuales, a costa de inventar un hijo que desde luego no es suyo. En este caso, es otra vecina quien le vende el niño, en una demostración de bajeza moral ilimitada.

Si Flugencia ya se había mostrado algo descarada, su inmersión en este ambiente retrata apartándola de la inmaculada imagen de Plácida. De hecho, muestra su complicidad con las trampas de la alcahueta cuando esta le indica que la vecina “ya está con dolor de parto” (v. 663), a lo que Flugencia responde que “Bien lo demuestra en su gesto” (v. 665). Es bien interesante el comentario, pues aunque la amiga en cuestión no aparezca en escena, ellas se encargan de señalar que está fingiendo a la perfección el embarazo y sus dolores. Posteriormente, Gil Vicente sí subirá al escenario a una joven a punto de dar a luz en la *Comedia de Rubena*, y es importante saber que existen antecedentes teatrales de este doloroso *gesto*.

La escena es, como dice Pérez Priego, un homenaje a *La Celestina*, de la cual toma Encina la caracterización de Eritea, así como el fresco aire que “recorre y vivifica” la égloga.<sup>506</sup> Así, esta *alcahueta* reconoce su labor, realizada a lo largo de tanto años, hecho que muestra el verdadero rostro de Flugencia:

---

<sup>505</sup> Covarrubias, *Tesoro*, ed. cit., p. 340.

<sup>506</sup> Cf. Juan del Encina, *Teatro completo*, Pérez Priego (ed.), *op. cit.*, p. 314. Efectivamente, una rápida revisión del personaje de Celestina nos da las claves de este otro creado por Encina imitando el de Rojas:

“CALISTO. Y tú ¿cómo lo sabes y la conoces?

PÁRMENO. Saberlo has. Días grandes son pasados que mi madre, mujer pobre, moraba en su vecindad, la cual rogada por esta *Celestina* me dio a ella por serviente, aunque ella no me conoce, por lo poco que la serví y por la mudanza que la edad ha hecho.

CALISTO. ¿De qué la servías?

PÁRMENO. Señor, iba a la plaza y traíale de comer y acompañábala; suplía en aquellos menesteres que mi tierna fuerza bastaba. Pero de aquel poco tiempo que la serví, recogía la nueva memoria lo que *la vieja* no ha podido quitar. Tinié esta buena dueña al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada. *Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera*. Era el *primero oficio cobertura de los otros*, so color del cual muchas mozas destas sirvientes entraban en su casa a labrarse y a labrar camisas y gorgueras y otras muchas cosas. Ninguna venía sin torrezno, trigo, harina o jarro de vino y de las otras provisiones que podían a sus amas hurtar; y *aun otros hurtillos de más cualidad allí se encubrían*. Asaz era *amiga de estudiantes y despenseros y mozos de abades*. A éstos *vendía ella aquella sangre inocente de las cuitadillas, la cual ligeramente aventuraban en esfuerzo de la restitución que ella les prometía*. Subió su hecho a más: que por medio de aquéllas comunicaba con las más encerradas, hasta traer a ejecución su propósito, y aquéllas, en tiempo honesto, como estaciones, procesiones de noche, misas del

FLUGENCIA    Vos con sirgo  
                   le surziréis luego el virgo,  
                   que sea más que talludo.

ERITEA        Si quantos virgos he fecho  
                   tantos tuviesse ducados,  
                   no cabrían hasta el techo.  
                   Hago el virgo tan estrecho  
                   que van bien descalabrados  
                   más de dos.  
                   Esto bien lo sabéis vos.

FLUGENCIA    Ya lo sé, por mis pecados.  
                   (vv. 694-704)

Durante su conversación, se mofan de todos aquellos a quienes engañan, hablan de los múltiples ardides que conoce Eritea y que ha practicado, incluyendo el uso de hechizos de amor. Se toma la revancha, da a entender, de los que se aprovecharon de ella cuando era joven:

Yo seguro  
                   que donde entra mi conjuro  
                   no son amores postizos.  
                   Hija, cuando yo era moça,  
                   bien pelava y repelava  
                   de aquesta gente que es boça,  
                   que con el verde retoça,  
                   que pelo no les dexava  
                   ¡Moçalvillos!  
                   Ya les torno los cuchillos  
                   que otro tiempo les tomava.  
                   (vv. 757-768)

---

gallo, misas del alba, y otras secretas devociones, muchas encubiertas vi entrar en su casa”. (Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Edición de Francisco J. Lobera; Guillermo Serés; Paloma Díaz-Mas; Carlos Mota; Íñigo Ruiz Arzálluz; Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 54-55).

Por su parte, también Flugencia demuestra su astucia en cuanto al trato con hombres como Vitoriano, pues es un “peinado galán” (v. 740), de esos “burladores” (v. 741) que solo buscan engañar a las mujeres. Además, les molesta sobre todo el hecho de que quieran disfrutar de sus favores de forma gratuita. Eritea tiene claro que “Sea fraile o sacristán, / vale más tener amores / con estos tales que dan / que con peinado galán, / que son todos burladores / sin dinero / y presumen que de fuero / se lo deven por señores” (vv. 737-744). Flugencia está de acuerdo y califica a Vitoriano entre los de “aquessa ralea” (v. 747), que aun siendo galán, “¡venga paga / si quiere que por él haga!” (vv. 750-751). Fingía, pues, cuando permitía los requiebros del galán, con la intención de cobrar por sus servicios en caso de llegar él a requerirlos.

Finalmente, se despiden ambas cuando Flugencia dice “Eritea, andad con Dios, / que yo quiero ya encerrarme / que vienen allí unos dos” (vv. 769-771), mientras la alcahueta se muestra conforme “Entraos, Flugencia, vos, / que yo también quiero aviarme” (vv. 772-773). Tira de nuevo Encina de las didascalias implícitas que comunican que el escenario estaba ocupado hasta ahora por las dos mujeres, que se despiden para que puedan entrar esos dos, que no son más que Vitoriano y Suplicio.

Entran ambos, efectivamente, para comentar la experiencia con Flugencia, de quien Vitoriano dice que “es muger de pro” (v. 786), pues le respondió bien cuando “Yo de muy penado hize” (v. 787). Vuelve a insistir en esa fingimiento ritualizado y codificado perfectamente, y que en su opinión, surtió su efecto con ella. No obstante, le confiesa al amigo que sigue amando a Plácida, por lo que desea buscarla, pues realmente Flugencia le es indiferente. Encontramos, aquí sí, la franqueza de Vitoriano, que le pide la mano a Suplicio para mostrarle su verdadero sentir: “Suplicio, daca la mano, / la fe te do como a hermano, / que a mí no me agrada cosa” (vv. 795-797). Este gesto de naturalidad y afecto es más poderoso que mil palabras para reflejar la gran complicidad entre ambos, y la sinceridad de las palabras de Vitoriano.

Los amigos se separan cuando Vitoriano va a casa de Plácida mientras Suplicio espera fuera. Estos movimientos están perfectamente señalados en las didascalias implícitas en los versos de Suplicio: “Anda, ve.” / Por aquí te esperaré” (862-863). Seguramente, este quede solo en escena, pues realiza un soliloquio sobre la crueldad de Cupido hacia Vitoriano, como reza la acotación explícita: “*Habla entre sí Suplicio.*”<sup>507</sup> Creemos que esta expresión (*hablar entre*

<sup>507</sup> *Égloga de Plácida y...*, ed. cit., p. 316.

sí) merece un espacio entre otras más modernas (y especializadas) como monólogo o soliloquio, ya que en realidad el representante ha de realizar la misma acción, hablar como si nadie más pudiera escucharle y ser, por ello, franco en la expresión de ideas o sentimientos. De hecho, esta soledad sobre la escena o, al menos, en la parte del espacio que ocupa, se constata ya que no volvemos a saber nada de Vitoriano hasta que vuelve desesperado por no haber encontrado a Plácida. Y lo hace con gran tribulación porque solo tiene la referencia de un pastor, que la vio marcharse llorando y maldiciendo sus desventuras. Además, Vitoriano reproduce las palabras de Plácida, si bien no imitándola para no hacer parodia, dándole, seguramente, un tono distinto al suyo y diferenciarlas de las propias:

VITORIANO    Dixo que iva tan hermosa  
                     que le pareciera diosa,  
                     según su gran resplandor  
                     soberano,  
                     y diziendo: “Vitoriano,  
                     ¿por qué trocaste el amor?  
                     ¿Por qué trocaste la fe,  
                     el querer y el afición?  
                     ¡O Vitoriano! ¿Por qué  
                     a la que tan tuya fue  
                     le diste tal galardón?  
                     Siendo tal,  
                     sin poderte querer mal,  
                     ¿consientes mi perdición?”  
                     Mas si bien ella supiera  
                     el amor que la tenía,  
                     bien creo que no se fuera  
                     ni tales cosas dixera  
                     dexando mi compañía.  
                     (vv. 923-941)

Parece claro que se trata de modos de enunciación disímiles y también de expresividad diferente, por ello, insistimos, sin caer en la imitación ni mudar su voz,

Vitoriano debería realizar algún cambio para tratar de hacer distinción entre sus pensamientos y los de Plácida.

Cuando comienzan a indagar, se centran en el pastor que dice haberla visto, y Encina aprovecha esta inclusión para desahogar la tensión del momento mediante una escena más cómica. De hecho, se produce un juego escénico bastante gracioso cuando los dos galanes tratan de atraerlo hacia su espacio mientras el pastor se resiste por estar lesionado. Didascalias como “llámalo acá” (v. 993); “dentro allí lo verás” (v. 994); “Pastorcillo, llega aquí / que luego te volverás” (vv. 999-1000); “por tu bien te llamo” (v. 1005); “...ven” (v. 1007) o “corre, corre como gamo” (v. 1008), demuestran que se hallan en dos niveles espaciales distintos y, como decimos, el autor aprovecha para introducir elementos cómicos que, además, le permiten volver a ese pastor rústico que aparece en el grueso de sus obras. El contraste con los dos galanes es enorme y busca mover a risa:

PASCUAL      Ya no puedo yo aballar,  
                          que en la *lucha* del domingo  
                          que sallimos a luchar  
                          hubiera de rebentar  
                          de un baque que me dio Mingo  
                          allá en villa,  
                          que me armó la çancadilla;  
                          ya no salto ni respingo.  
                          Tal *dolor* tengo y *passión*  
                          que ya no juego al *cayado*  
                          ni a la *chueca* ni al *mojón*,  
                          ni aun a *cobra* *compañón*,  
                          ni *corro* tras el ganado,  
                          que no puedo  
                          sino estar aquí a *pie* *quedo*  
                          jugando al puto del *dado*.  
                          (vv. 1009-1024)

Interesantísimo el parlamento, que recoge múltiples juegos de los pastores, así como otras de sus diversiones, que tanto les caracterizan. Pasaremos pronto a analizar estos elementos, aunque nos interesa primero indicar que este pastor se presenta sin apenas poder

caminar por el accidente durante el juego con sus amigos. Dice que debe estar *a pie quedo*, aunque finalmente acude a la llamada de Suplicio ante la promesa de *albricias* (“Soy contento / sin más me parar momento” vv. 1030-1031). Suponemos que acude cojeando, como decía, *a pie quedo* o lentamente, pese al cambio de actitud que provoca la promesa de *albricias*. Estas no parecen llegar porque, al contar las malas nuevas sobre una Plácida desmayada y “traspasada de tormentas” (v. 1053), una didascalia implícita señala que “*Sálese Vitoriano*”<sup>508</sup>, aunque su amigo no parece notarlo hasta que se lo advierte el pastor Gil, recientemente unido a la escena: “¡Que se os va la compañía / allá cara la montaña! / Por ende va suspirando” (vv. 1071-1073). Esta acotación implícita es aquí fundamental para controlar la salida de Vitoriano, su modo de actuación (suspirando) y la consiguiente salida también de Suplicio. Por supuesto, señalar la dirección en que se marchan es importante cara a la situación de la siguiente escena en la que participan los protagonistas, la cual transcurrirá en la montaña. Pero antes, ambos pastores reunidos se decidirán a jugar a los dados, puesto que Pascual ya advertía que no podía practicar ningún otro juego que implicara saltos, corridas o golpes. Centrémonos en los juegos que declaraba en el parlamento recogido: el *juego del cayado* y el *juego de la chueca* ya los hemos analizado en estas páginas, pero no el *juego del mojón*, el *juego de cobra compañero* o *jugar a los dados*.<sup>509</sup>

---

<sup>508</sup> *Ibidem*, p. 322.

<sup>509</sup> Encontramos otro testimonio de los juegos de la *chueca* y del *mojón* asociados al divertimento de los pastores en la *Comedia Tibalda*, de Perálvarez de Ayllón (1553):

Huye, Tibaldo, la ociosidad,  
que solamente los desocupados  
andan metidos en estos cuydados,  
en estas querencias de gran vanidad.  
Ansí que, quien quiere tener libertad,  
nunca esté solo ni ocioso vn momento;  
del ocio se cría mortal pensamiento,  
que cresce y recrea con la soledad.  
Pues eres, Tibaldo, dispuesto garzón,  
con otros zagales devrías procurar  
tirar a la barra, correr y saltar,  
que son exerçios que olbidan pasión.  
*Jugar a la chueca, jugar al mojón,*  
a vezes luchar con otros pastores;  
no luches contino con estos dolores,  
pues de ellos te viene tan gran perdiçión.  
Date a plazer, procura alegría,  
no estés de contino en tan rrebentijo;  
a bota cuchar, que es gran rreçoçigo,



*Jugar a los dados* nunca estuvo bien visto, y se relaciona con los usos de la gente joven perteneciente a estratos sociales no demasiado elevados. Dice Covarrubias:

Él es entretenimiento de soldados y gente moça, perdimiento de tiempo, hazienda, conciencia, honra y vida, por los casos que han sucedido de jugar a este juego, defendido y vedado en todos tiempos y en todas las repúblicas. Permítase a los soldados por algunas razones; no las pongo aquí, porque ni quiero defenderlos ni acusarlos; y con ser juego de tanta ventura ay quien alcance arte engañosa, para robar con los dados, cargándolos, y haziendo otras bachillerías, como hincar que dizen el dado.<sup>510</sup>

Nos parece muy relevante que Encina recoja en su sistema didascálico la organización y realización de un juego entre pastores, pues supone una dramatización perfectamente regulada, aunque pueda parecer que, al tratarse de un juego, sea más libre. Ya señalábamos en el marco teórico que, pese a la apariencia de espontaneidad o desritualización teatral cortesana, estas dramatizaciones están encorsetadas por los distintos sistemas gestuales y expresivos que sujetan el buen hacer de sus representantes. También Hermenegildo recoge la importancia didascálica contenida en los parlamentos de los protagonistas de la escena, a través de las cuales Encina se asegura controlar las acciones de ambos personajes.<sup>511</sup> Desde los versos 1148 a 1168, se señala tanto el devenir del juego con los puntos que salen en los dados como el ganador de cada jugada y las reacciones desencadenadas. Como recuerda

---

devrías procurar jugar algun día.  
 Podrías si quisieses, a tu fantasía,  
 dalle holgura de más apetito,  
 en ver cómo nasce el cordero y cabrito,  
 y cómo mejora el hato y la cría.  
 Con mucho cuydado sienbra tu haza,  
 echa en tu viña, ataquizas rretuertos,  
 planta tu huerta de buenos enxertos,  
 si tienpo te sobra, salte a la playa,  
 y, porque no quede memoria ni rraza  
 en ti de esta pena, busca exerçijos,  
 busca plazerres, procura bolliçios,  
 date a la pesca y date a la caça.

(Vicent Sanchis Caparrós, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, *apud* Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [25 de septiembre de 2015])

<sup>510</sup> Voz “dado”, en *Tesoro*, ed. cit., p. 440.

<sup>511</sup> Hermenegildo, *Texto, escena y públicio...*, *op. cit.*, cap. 2.1.1. [30/09/2015]

Hermenegildo, “es evidente que el número que aparece en los dados después de echarlos a rodar forma parte de lo que hemos llamado microsemiótica, en que los microsignos son inidentificables por el espectador.”<sup>512</sup> Por tanto, es importante indicar que los dados sí se encuentran en escena y que los pastores van lanzando y actuando según su suerte, aunque el espectador no pueda apreciar si realmente salen esos números.

Nos parece reconocer hasta dos jugadas distintas y dos intervenciones de cada uno de los pastores. En primer lugar, tira los dados Gil (“echo, si quieres, de mano” v. 1148) y da el resultado Pascual, señalando “nueve puntos” (v. 1150), y aunque el público desconoce los puntos de Gil, sí sabe que ha perdido puesto que los versos constatan que Pascual le gana el cayado (“El cayado yo gano” v. 1151). La segunda jugada la inicia Pascual (“a treze tres” v. 1154) y obtiene trece puntos, mientras que el desafortunado Gil apunta que “diez he yo” (1157). De nuevo, gana Pascual ya que se afirma que Gil pierde la *cestilla*.

Por otra parte, es importante señalar que, además del propio *juego de los dados*, nos interesan también el resto de elementos caracterizadores del mundo pastoril que aparecen en la escena: *cayado*, *cinto de tachones*, *cesta de paja* o *cestilla*. Todos estos elementos de *atrezzo* contribuyen a construir, además, el ambiente y disfraz pastoril que se proyecta durante el Renacimiento.

Finalmente, no podía faltar la música en una escena pastoril, y por ello conocemos por boca de Pascual que comienzan a escucharse unas notas (“otea qué sonezillos” v. 1177), que Gil identifica con la música de un “gaitero” (v.1178), mientras que Pascual puntualiza que se trata de un “rabilero” (v. 1179) o de “sones de caramillos” (1180). Entendemos que la voz “rabilero” debe ser identificada con el músico que toca el *rabel* o *rabil*, ya mencionado en este estudio. Así, los *sones de caramillos* han de ser aquellos procedentes de la música producida mediante el *caramillo*, del mismo modo identificado anteriormente como instrumento propio de pastores ampliamente utilizado en el teatro quinientista.<sup>513</sup>

La escena culmina cuando Gil insta a Pascual a acudir a escuchar más de cerca esta música. Las órdenes de Pascual “Írquete, sus, anda acá” (1186) y “Vamos presto” (v. 1189), indican que ambos se hallaban recostados. Sin embargo, Pascual se levanta antes que Gil, quien demanda la ayuda de su amigo (“Pues la mano acá me da” v. 1186) porque está “adormido” (v. 1187); por su lado, tampoco Pascual puede andar presto ya que dice que está

<sup>512</sup> Cf. Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, op. cit., cap. 2.1.1. [30/09/2015]

<sup>513</sup> Vid. la voz *caramillo* en el DPESO.

“medio tollido” (v. 1191). Se acercan, pues, lentamente, amodorrados y cojeando a escuchar la música y el villancico que comienza a cantarse. Suponemos que los cantores se encontrarían algo apartados de ellos en el escenario, pero que sí aparecerían en escena. Creemos que no forma parte de este grupo ninguno de los representantes, puesto que no se les nombra. Es la primera vez en el teatro de Encina que no se identifica a los cantores del villancico, en lo que creemos que es un paso más en la especialización de los actores, que tendrá su fin en la contratación de músicos o representantes especialistas en estos menesteres por parte de las compañías.

La siguiente escena nos muestra un cambio de paisaje (¿y decorado?) para el que tal vez haya servido la inclusión del pasaje de los pastores, y nos sitúa de nuevo ante Plácida, que está a punto de quitarse la vida. El patetismo de dicha escena exige una expresividad retórica y gestual, pues la soledad y angustia de la protagonista están al límite. “¡Cuitada, no se que haga!” (v. 1234); “Ven ya, muerte” (v. 1237); “Lastimada de tal modo /...póngase el cuerpo en el lodo” (vv. 1240 y 1243); “¡O Vitoriano mío!” (v. 1256); “este suspiro te embió” (v. 1258). Ese suspiro que le envía a Vitoriano, por fuerza ha de reflejarse en su actuación, su expresión de sentimientos e, igualmente, debería hacerlo en su apariencia para dar la sensación de desesperación.” Además, Encina añade un elemento de suspense y sorpresa cuando Plácida, entre lamentos, saca repentinamente un puñal perteneciente a Vitoriano: “A sabiendas olvidaste, / ¡o traidor! este puñal; /cierto, muy bien lo miraste / y aparejo me dexaste / para dar fin a mi mal” (vv. 1264-1268). El puñal aparece como objeto —tras haberlo utilizado ya en *Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio*— y es un icono clave en la pieza, puesto que añade la posibilidad del suicidio de los amantes y, con ello, la conversión de la comedia en drama. En ese sentido, posibilita la muerte primera de Plácida, que momentos antes se desnuda para que los vestidos no le impidan llevar a cabo su desesperado acto:

Por menos embaraçarme  
 en los miembros impedido,  
 para más presto matarme  
 muy bien será desnudarme  
 y quitarme los vestidos  
 que me estorvan;  
 ya los miembros se me encorvan  
 y se turban mis sentidos. (vv. 1288-1295)

La carga emocional de la escena es tremenda y la actriz ha de desnudarse —se entiende quitarse la ropa solo más superficial que le impide moverse con libertad. Esta acotación escénica ha de servirnos también para comprender el límite en los movimientos de la actriz, que para representar el acto del acuchillamiento necesita aligerar algunas de esas capas de ropa. Su expresividad se limita hasta ese momento, como hemos ido explicando, sobre todo, al rostro, la voz y el acompañamiento de las manos. Todo ello respeta tanto la verosimilitud o naturalidad que piden las retóricas y oratorias en boga durante la época, como el decoro que han de guardar las damas.

Finalmente, Plácida se dirige a la mano que sostiene el puñal, suponemos, mirándola, para que atine (“Mano blanca, / sei muy liberal y franca / en ferir, que ya te esfuerças” vv. 1301-1303), e invocando a Cupido, se clava el cuchillo: “¡O Cupido, dios de amor, / recibe mis sacrificios” (vv. 1304-1305) y “Ve, mi alma, / donde Amor te da por palma” (1309-1310). La impresión del suicidio dramatizado debió ser fuerte, aunque atenuada por el parlamento inicial del pastor Gil Cestero, que ya había anunciado que Venus enmienda la situación y la resucita.

Por supuesto, Vitoriano y Suplicio la encuentran “cabe aquella fuente”, hecho que constata que se encuentran en distintos lugares del escenario, aunque siempre dentro ya del bosque por la acotación “Acabemos, / por este valle busquemos” (vv. 1317-1318). Plácida, tumbada en el suelo, es reconocida como “muger dormida” (v. 1434) desde la distancia, aunque al acercarse Vitoriano se percata de que es ella y de que está muerta: “... me parece vella / como muerta, según muestra” (vv. 1439-1440). Esta acotación implícita deja traslucir que Plácida se encuentra inmóvil, con los ojos cerrados y el puñal en el pecho (“por el corazón se dio, / hincado tiene un puñal” vv. 1487-1488), que pronto reconoce como suyo. Desesperado, se desmaya, cayendo al suelo, de modo que Suplicio exclama “Torna en ti, Vitoriano / no te desmayes assí” (vv. 1452-1453), hasta el punto de pensar que está muerto. Cuando se da cuenta de que vive porque “laten sus pulsos tristes” (v. 1467), decide espabilarlo con agua (“deste agua le quiero echar” v. 1468) para reanimarlo. Así, entendemos que esta escena está repleta de movimientos y gestos de todo tipo, incluyendo caídas, gestos de desesperación y comprobación del pulso de Vitoriano. También hay un intento por parte de este último de tomar el puñal de Plácida para suicidarse (“Muestra acá, / dextra, dextra” vv. 1497-1498), que ataja rápidamente Suplicio haciéndose con él (“¡Ta, ta, ta!” v. 1498). Sigue la escena con los llantos del enamorado, cuyo representante haría por fingir si no llorando

poniéndose las manos en la cara o haciendo los gestos apropiados, respaldados por las palabras de su amigo (“Dexa agora de llorar / lo llorado agora baste” (vv. 1519-1520). Finalmente, Suplicio decide ir por ayuda para enterrar a Plácida, para lo cual intenta llevarse a Vitoriano (“Anda, vente acá conmigo” v. 1526), que permanece sentado junto a ella, bajo juramento de no intentar suicidarse: “Yo te doy / aquesta fe de quien soy / de me estar aquí *assentado*” (vv. 1537-1539). Con esa falsa promesa se marcha el amigo como indica la acotación “Yo me voy, Vitoriano” (v. 1540), no sin antes ofrecerle la mano para mostrarle su apoyo: “...toca la mano / de buen amigo y hermano” (vv. 1542-1543).

Es en ese momento en el que da comienzo la *Vigilia de la enamorada muerta*, momento que Hermenegildo señala como “cumbre de la égloga”<sup>514</sup>, en que el protagonista se halla en absoluta soledad con su espíritu o yo interior. El autor consigue un momento de gran intimidad recuperando ciertos gestos religiosos de la liturgia cristiana, tras desacralizarlos. Al decir de Hermenegildo, “es un pasaje ritual salido del ámbito de lo sagrado, pero tratado «a lo humano».”<sup>515</sup> Por otra parte, Pérez Priego apunta hacia la idea de parodia litúrgica, reelaborada sobre el oficio de difuntos e inscrita en un texto dramático.<sup>516</sup> De esta manera, encontramos cantos y rezos (“Dirige, señor dios mío, / dios Cupido, dios de amores” (vv. 1586-1587); “Intende mis oraciones / intende mis sacrificios, / entiende mis oblaciones / entiende mis devociones” (vv. 1602-1605); “*quoniam* ves que yo te alabo” (v. 1620); “*Pater noster*, niño y ciego, / ati digo, dios de amor, / a ti te suplico y ruego” (v. 1966).

Así, esta liturgia desacralizada debe llevarse a cabo con el hieratismo propio de la tradición religiosa, obligando al actor a conducirse como el oficiante religioso: entonar los salmos, llevar a cabo los gestos propios de los ruegos y alabanzas, la correcta pronunciación de los versos y fórmulas latinas... Todo para recrear esa Vigilia, tras haber hecho demostración de la expresividad propia de la desesperación, y, por tanto, la utilización de una gestualidad opuesta a la del oficio litúrgico (“Dios, *exaudi* mi oración, / oye a mí, / venga mi clamor a ti, / *oremus* con devoción” vv. 2096-2099). Comprobamos en este pasaje esa basculación y convivencia de los sistemas expresivos ya comentados. El representante, capaz de poner en marcha todos estos registros, aunque asumamos las limitaciones de todos ellos,

<sup>514</sup> *Texto, escena y público...*, *op. cit.*, cap. 2.1.1. [30/09/2015]

<sup>515</sup> *Ibidem*.

<sup>516</sup> Pérez Priego (ed.), Juan del Encina, *Teatro completo*, *op. cit.*, nota 1548, p. 338. *Vid.* También Guido Mancini, «Una veglia funebre profana; la *Vigilia de la enamorada muerta* di Juan del Encina», *Studi dell Istituto Linguistico* (università de Firenze), 14, 1981, pp. 187-202, Van Beysterbeldt, 1975, 281-282; Gimeno, 1977, 81-84.

no puede ser —como ya hemos comentado en el marco teórico— ese criado sugerido por parte de la crítica, que se pone al servicio de sus señores para representar de modo ocasional; debe tratarse de alguien con una experiencia expresiva y conocimientos de retórica y oratoria que le permitan subir a la escena a un verosímil Plácido enamorado, requebrado, desesperado y espiritual. Nuevamente, un trovador reconvertido en la corte parece la opción más adecuada. Además, su capacidad memorística queda apuntalada por el hecho de recordar semejantes parlamentos; sólo la Vigilia de la enamorada muerta ya comprende los versos 1548 a 2122.

Tras ella, se produce un cambio de tono (“Quiero dar fin al rezar /...imposible es refrenar / las lágrimas de mis ojos” vv. 2124 y 2127-2128), momento en el que Vitoriano declara su intención de suicidarse. Ante la imposibilidad de buscar algún arma para herirse, decide “llegar muy presto / allí tras aquel recuesto” (2166-2167) en busca de pastores que lleven cuchillos. Sabemos pues que abandona la escena con rapidez, aunque no sin antes tapar el cuerpo sin vida de Plácida con su manto: “Ente tanto / cubrirélo con mi *manto*, / cumple no ser perezoso” (vv. 2177-2179). Ese manto de Vitoriano lo identifica como parte de la nobleza y, obviamente, forma parte del disfraz o hábito de galán. Covarrubias se refiere a él como sigue: “Antiguamente fue la cobertura o capa de los nobles.”<sup>517</sup>

Por otra parte, Suplicio encuentra a los pastores, que están recogiendo flores para hacer *guirmaldas*, hecho que constata la afirmación de Pascual, como también ha sabido ver Hermenegildo: “¡O, qué tal que se la hize!” (v. 2196) La *guirmalda* forman parte del *atrezzo* de la escena, para reforzar el ambiente campestre y pastoril. Dice Covarrubias que es “la corona de flores; dicha así *quasi* girinalda *a girando*, porque va dando giro y vuelta a la cabeça.”<sup>518</sup>

---

<sup>517</sup> El *Tesoro* también da la acepción de manto, como elemento de vestuario propio de la mujer, que recogemos aquí, aunque no sea aplicable a nuestro contexto: “Qualquier cosa que cubre el cuerpo se puede dezir manto, y dizen ser griego, del nombre παντον, *mantye* o *mandye*, que vale toga. [...] El que cubre a la mujer quando ha de salir de su casa, cubriendo con él su cabeza”. (Covarrubias, *op. cit.*, p. 787)

También el *Diccionario de Autoridades* recoge la misma acepción: “Cierta especie de velo u cobertura, que se hace regularmente de seda, con que las mujeres se cubren para salir de casa, el cual baja desde la cabeza hasta la cintura, donde se ata con una cinta y desde allí queda pendiente por la parte de atrás una tira ancha que llega a igualar con el ruedo de la basquiña y se llama colilla. Dásele diferentes nombres, según la diferencia de telas de que se fabrican, como manto de humo, de gloria, de soplillo, de resplandor, etc. Y estas mismas telas se llaman manto”. Finalmente, el *DPESO* ofrece un testimonio muy gráfico para este mismo significado:

→ “Entran Fenisa y Celia, con mantos.” (Lope, *Anzuelo*, p. 774) → “Sale Celia, con manto, y el escudero con un tabanque con un tafetán encima cubierto”. (Lope, *Anzuelo*, p. 807) → “Salen Doña Cristina y Doña Brígida: Cristina sin manto, y Brígida con él, toda asustada y turbada.” (*El vizcaíno fingido* [Cervantes, *Entremeses*, p. 194])

<sup>518</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 670.

Están haciéndolas para sus pastoras —a modo de corona campesina—, por tanto, entendemos que es un elemento típico del disfraz femenino en la mayor parte de los casos, aunque no necesariamente pastoril, según la diversidad de ejemplos hallados. La primera de las excepciones pertenece al auto sacramental *El Fénix de amor* (1622)<sup>519</sup>, en el que la guirnalda caracteriza a un ser angelical en forma de niño:

Esperad vos en mi gracia  
 los tesoros de mi gloria,  
 que ya de mis cielos bellos,  
 vestido de resplandor,  
 baxa el yugo el limpio amor  
 para enlazar nuestros cuellos.  
 Baxaos de fe los anillos,  
 la ropa de caridad,  
 cingulo de castidad,  
 de esperanças los cercillos.  
 Y para el rico tesoro  
 de vuestras madexas bellas,  
 baxa *guirnalda de estrellas*  
 mezcladas con rosas de oro.

*Ábrese vna nube, baxa vn niño hermoso con la guirnalda, la ropa y anillo.*

*Cantan Veni Sponsa, etcétera. Vistenla y prosigue el Esposo.*

Rica con las gracias todas,  
 que te compré con mi vida.  
 entra, paloma escogida,  
 al tálamo de mis bodas.  
 Sube como vn serafín  
 a los frutos desta palma.  
 Misericordia con que las bodas del Alma  
 llegan a su dulce fin.

---

<sup>519</sup> Valdivielso, *El Fénix de Amor. Acto sacramental. Doce actos sacramentales y dos comedias divinas*, Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso (eds.), Madrid, Ediciones y Distribuciones Isla, 1975, *apud* CORDE. [5/10/2015]

Por otra parte, hallamos también la *guirnalda* en el *Hamlet* (1605) de Shakespeare (1564-1616), contribuyendo a configurar el cambio operado en Ofelia: “Ofelia sale vestida de blanco, el cabello suelto, y una *guirnalda* en la cabeza, hecha de paja y flores silvestres, trayendo en el faldellín muchas flores y hierbas.”<sup>520</sup>

De esta manera, podemos afirmar que, efectivamente, debemos considerar la guirnalda como elemento propio de la caracterización de los personajes, aunque eventualmente se utilizará para definir su condición y carácter: inocencia, femineidad, poder, locura, y un etcétera tan largo como lo es la lista de testimonios.

Así, mientras los pastores se dedican a estos menesteres, ven a Suplicio, que acude gritándoles (“¡A, Pastores!” v. 2195), como apunta Pascual: “¡Mira qué *negros gritillos* / viene dando!” (vv. 2202-2203). Perfecta acotación para añadir el matiz de que se encuentra lejos y se acerca dando gritos que no auguran nada bueno; de ahí el uso del adjetivo “negros”. De hecho, en unos versos muy interesantes, Pascual desconfía de las intenciones de Suplicio — piensa que es un ladrón de ovejas— mientras Gil adelanta que es imposible porque “Él no trae *traje* desso” (v. 2212). Es decir, el comportamiento se encuentra directamente relacionado con la vestimenta que, a su vez, proviene del estatus social. Por ello, Encina se preocupa por vestir y desvestir a sus personajes según corresponda a su comportamiento y pertenencia estamental, como ya hemos analizado en otras piezas. El *traje*, pues, posee la connotación de *apariciencia* y *calidad* del personaje, y le obliga a seguir un modelo de comportamiento. El público, consciente de dicho sistema signico, se acostumbrará a identificar a cada personaje por su *apariciencia*, fenómeno que durará durante todo el teatro de los Siglos de Oro.<sup>521</sup>

Cuando Suplicio les cuenta lo sucedido, su prisa por volver y desesperación contrasta con la parsimonia de los pastores, que le explican que antes desean descansar. Acción que ejecutan sobre las tablas, como demuestran los versos “Echémonos ora un rato / en medio desta arboleda, / dormiremos sobre el *hato*” (vv. 2270).<sup>522</sup> Suplicio declara sus reticencias al

<sup>520</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, traducción de Leandro Fernández de Moratín, París, Imprenta de Augusto Bobée, 1825, p. 181.

<sup>521</sup> El *DPESO* ya identifica el *traje* desde el punto de vista del vestido, señalando diferentes tipos de traje, y recogiendo también disfraces pertenecientes a tipos: *traje de demonio*, *traje de pastor*, *traje de hombre*, *traje de mojiganga* y *traje de varón*. Habría que añadir, pues, según este testimonio, la acepción de *apariciencia*.

<sup>522</sup> “Hato”, como ya se ha comentado anteriormente, significa “la ropa de cada cual”, aunque si van a dormir sobre ello, puede hacer referencia también a sus pertenencias, entre las que se cuenta: “la provisión de comida que los Pastores o Gañanes llevan para algunos días, al lugar o cabaña que tienen destinado.” (Dicc. Autor.)



descanso, a lo cual le responden que mantenga la “lengua queda” (v. 2275), es decir, que esté en silencio.

Finalmente, Vitoriano vuelve a entrar en escena y llega junto a Plácida (“Heme aquí, Plácida. Vengo / para contigo enterrarme... / ora, sus, cuchillo tengo” vv. 2284-2287) con el arma preparada para morir junto a su amada, pero antes de hacerlo, desea orar e invocar a Venus. La expresión “hago oración” (v. 2299) invita a pensar en un parlamento realizado de rodillas y con los brazos extendido o manos juntas. Y justo cuando pronuncia las palabras “recibe mi alma agora”, levantando la mano con el cuchillo, interviene Venus impidiendo el suicidio: “¡Ten queda la mano, ten!” (v. 2315).

La aparición de un dios en escena es, como siempre en el teatro enciniano, abrupta y no anunciada en versos anteriores, al contrario que las entradas de otros personajes. Además, se presenta como *deus ex machina* capaz de solucionar todos los problemas, gracias a su poder divino. Retorna a la vida a Plácida a través de la invocación del dios Mercurio, quien también aparece por sorpresa y del cielo, como demanda Vitoriano: “Si te plaze que te crea, / haz de manera que vea / Mercurio venir del cielo” (vv. 2350-2351). Debió de utilizarse algún tipo de tramoya para la aparición celestial de Mercurio, pues, sin duda, también este aparece de manera espectacular, como indica Venus: “Calla y mira, / qu’el que a Apolo dio la lira / le verná a resucitar” (vv. 2361-2363). Tras ello, pronuncia los versos que nos hacen pensar que, efectivamente, se utilizó un artefacto específico para bajar de los cielos a Mercurio:

VENUS	<p>“<i>Ven</i>, Mercurio, hermano mío,          ruégote que <i>acá descendas</i>          y muestra tu poderío.          En aqueste cuerpo frío          cumple que el ánima enciendas          y la influyas;          pues mis cosas son tan tuyas,          conviene que las defiendas.          Tus potencias no son pocas,          Mercurio, si bien discierno.          Das elocuencia en las bocas          y las ánimas revocas</p>
-------	--

y las sacas del infierno;  
*con tu verga*  
 haz que se levante y yerga  
 este cuerpo lindo y frío.<sup>523</sup>  
 (vv. 2364-2379)

Creemos que es posible que estos versos sirvan para invocar al dios Mercurio, pero también para llenar el silencio mientras éste realiza su descenso y aparición en escena. Por supuesto, ambas deidades deben ir ataviadas con la vestimenta y atributos que les otorga la iconología cultural del momento, portando seguramente Mercurio esa verga o vara, a la que hacen referencia los versos de Venus.<sup>524</sup>

Plácida reacciona ante las revitalizantes palabras de Mercurio, a cuyo cuerpo ordena que se “levante bivo y sano” (v. 2392). Las didascalias implícitas en “Despierta” (v. 2407) y “Sus, levanta / no tengas pereza tanta” (vv. 2417-2418), reflejan la lentitud del despertar de Plácida, mientras la exclamación de Vitoriano “¡O, Plácida, mi señora! / ¿Es possible que estés viva?” (vv. 2420-2421) da cuenta de su resurrección y, por tanto, de que ésta abre los ojos y se levanta. La reconciliación y alegría es evidente tras mostrarle Vitoriano el cuchillo con que pensaba suicidarse y que lleva en la mano (“que aún aquí traigo las pruebas” v. 2447), y la posterior reacción de Plácida, que constata la muestra del arma “¿Tanbién matarte querías?” (v. 2448).

Así, una vez vestida Plácida —según se infiere de las palabras de Vitoriano “Vístete, vamos de aquí” (v. 2467)—, van en busca de Suplicio, que ya había despertado a los pastores, indicándoles “vamos presto y de corrida” (v. 2475). Nuevamente, Gil se muestra el más perezoso, pues sigue tumbado cuando los otros dos ya están en pie (“¡Sus, levanta, Gil, levanta!” v. 2478) La sorpresa es tamaña cuando ven aparecer a una pareja (“Mas cata, allí vienes dos, / un hombre y una muger” vv. 2511-2512), a la que señalarían apuntando con la

<sup>523</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>524</sup> No hay didascalias sobre el modo de representación de Venus en la obra, pero creemos que respondería a la iconografía propia de las tradiciones más cercanas: “La iconografía renacentista surge directamente de la imaginería gótica, y mantiene durante bastantes décadas, hasta fines del siglo XV por lo menos, la alternancia de imágenes vestidas y desnudas: aún en 1466, F. Del Cossa ve el amor de Marte y Venus en clave cortés de carácter medieval[...], y parece ser S. Botticelli quien simboliza, en el paso de la Primavera (1477) al Nacimiento de Venus (h. 1482), el definitivo abandono de las Venus vestidas y la adopción de la desnudez como el atributo más apropiado para la diosa[...] Desde principios del siglo XVI, Venus es ya, por tanyo, la forma ideal de la mujer desnuda o semidesnuda, sujeta tan sólo a las variaciones de gusto de cada generación”. (Miguel Ángel Elvira, *op. cit.*, p. 238).

mano o el dedo, como esas figuras que en las pinturas llamaban la atención del espectador sobre hechos milagrosos o de importancia: “¡O milagro tan terrible!” (v. 2522).

La égloga termina, como no podía ser de otra manera, con felicidad y algarabía por parte de los pastores, que traen músicos para amenizar la fiesta:

PASCUAL	Compañero, ¿queréis que os traya un <i>gaitero</i> que nos faça <i>fuertes sonos</i> ?
GIL	<i>Corre</i> , ve a traello, Pascual, no te pares, ve <i>saltando</i> ; <i>aguija</i> presto, zagal, no te vayas paseando. (vv. 2561-2567)

Pascual va a por el *gaitero*, pues, para que haga “fuertes sonos”, y lo hace corriendo y saltando, para dar fin a la obra. Suponemos que las últimas palabras le pertenecen a Gil, pues anuncia la inminente llegada del músico, y comienza a indicar la danza y modo de danzar que debe realizarse. Creemos, como Pérez Priego, que en ella intervendrán todos los personajes que, finalmente, han ido quedando en escena:

GIL	El <i>gaitero</i> , soncas, viene; sus, <i>a la dança</i> priado, <i>salte</i> quien buenos pies tiene, y a vos, Plácida, conviene que <i>saltéis por gasajado</i> <i>sin tardança</i> .
VITORIANO	¡Todos <i>entremos en dança</i> !
PLÁCIDA	¡Soy contenta y muy de grado! <sup>525</sup>

Los sonos de la *gaita* (alegres y fuertes, como indica Covarrubias)<sup>526</sup> y la alegre dança dan fin a la obra; una danza que consiste en dar saltos y que Plácida acepta muy de grado.

---

<sup>525</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>526</sup> Covarrubias recoge que la *gaita* o *Gayta* es: “Instrumento conocido del orden y la flauta de puntos con sus bordones, uno de los que se tañen con ayre, dichos cerca de los griegos pneumoneutica. Díxose *gayta* de *gayo*

No se dan instrucciones sobre el canto sino sobre la música y el baile, lo cual resulta llamativo en el teatro de Juan del Encina.

El autor, constatamos, ofrece un nuevo aire en estas obras, mostrando una puesta en escena rica y bien controlada por medio de las didascalias (sobre todo implícitas). Los representantes están atados a ellas, pero han de demostrar sus habilidades expresivas, aunque atendiendo siempre al decoro y a la perfecta realización de los gestos simbólicos y rituales que también aparecen en la pieza.

### 3.1.4. Conclusiones

Tras el análisis del *corpus* escogido de Juan del Encina, podemos afirmar que su producción se divide en dos partes también en cuanto a puesta en escena y actuación: la primera responde al conjunto de piezas estrenadas en Castilla, y la segunda a las estrenadas en Italia. Pero hallamos en la primera distintos tipos de tradiciones dramáticas que nos ofrecen una diversidad también en los personajes y en el tono de la actuación: nada tienen que ver las églogas navideñas con el *Auto del repelón*. Distintas circunstancias, distintos públicos y escenarios; distintos personajes y representación.

Encina crea el tipo del pastor como máscara teatral, dotándolo de unos rasgos concretos referentes al lenguaje, el vestido, el *atrezzo*, pero también al modo de relacionarse con el espacio teatral (real y ficticio). En las églogas religiosas este pastor muestra su carácter más devoto y es protagonista de oraciones, plegarias, romerías y llantos; dichas escenas descansan en gran medida en las palabras de los representantes, pero la carga escenográfica virtual contenida en ellas va creciendo a lo largo del ejercicio escénico enciniano. Los ruegos deben acompañarse de gestualidad y el tormento de Cristo ha de asumirse con la expresividad que ya arrancó durante la práctica escénica religiosa medieval. Es decir, existe un doble sistema expresivo que permite adoctrinar, entretener y asombrar al mismo tiempo.

También el pastor es el protagonista de escenas costumbristas y cómicas, pues este personaje se retrata desde un punto de vista idealizado en la mayor parte de ocasiones. Pueden aislarse cantos y bailes típicos de pastores, que Encina —como el músico profesional que es— controla de un modo patente en las églogas. De hecho, las acotaciones más profusas son las referentes a este ámbito en algunas de sus piezas, señalando el número de personas

---

que, como queda dicho, vale alegre; y lo es este instrumento en su armonía y también por la cubierta del ordre, que de ordinario es de quadrillas y escaques de diversos colores”. (*Tesoro*, ed. cit., pp. 619-620).

que intervienen en la producción de danzas y villancicos. En este sentido, es destacable también el léxico hallado para clasificar distintos instrumentos, sones y el arte del danzado. Comenzamos a entrever que algunos de los personajes sobre el escenario debieron ser músicos, a quienes se daban pocas líneas o ninguna a cambio de tocar algún instrumento o cantar.

Respecto al carácter lúdico del pastor, hay que señalar también la variedad de juegos y acciones que le son atribuidos, y que conforman también su disfraz. Asimismo, Encina pone sobre la escena distintas acciones realizadas sobre las tablas —pues así lo constatan la aparición de objetos manejados por ellos en la escena y las didascalias de movimiento—, que suelen implicar el desarrollo de actividades como jugar, comer, beber y descansar. Estas escenas suponen el punto de mayor contraste con el público y, por lo tanto, las más cómicas.

Pero hay también otro tipo de pastores o rústicos, lo del *Auto del repelón*, que aportan un ángulo diferente del personaje, pues muestran una vertiente mucho más cercana a la farsa. Creemos distinguir en estos rústicos repelados —que sólo por eso ya se representan en escena de forma diferente—, a un pariente no tan lejano del bobo o el loco, que más tarde transitará la escena española. Hay violencia contra los protagonistas de la pieza y violencia ejecutada por ellos; lamentaciones y juramentos desproporcionados de venganza, hasta llegar a los *palos* finales. Por otra parte, Encina sube a la escena otro personaje interesante en esta obra, el Estudiante, burlador y burlado al final, que también proporciona con su malicia algunas pistas que nos hacen intuir que se trata de otro tipo de género, y cuya actuación no puede basarse mas que en la tradición de los juegos de escarnio, al margen de la tradición religiosa. Obviamente, esta obra no pudo ser representada por personas de la corte, por la bajeza de las acciones que se llevan a término.

Algunos de los personajes de las obras de Encina bien pudieron llevarse a cabo por actores *amateurs*, trovadores y juglares admitidos por su gracia y talento en las cortes; ellos se encargarían de los papeles con mayor carga cómica y gestual, área vetada para los cortesanos. Estos pudieron participar en danzas o como personajes de mayor dignidad, en la medida en que no se rompiera el decoro social. El propio Encina participó, según un sector de la crítica, en las obras, hecho que explica en parte la ausencia de unas didascalias más explícitas, así como la presencia de un personaje que parece llevar el mando sobre todo en lo referente al qué, quién y cómo de la representación de las escenas relativas a la música. También es bien posible que participara algún clérigo para hacerse cargo de personajes como los Ángeles u

otros personajes de las Sagradas Escrituras, puesto que invitan a la oración y recogimiento de los presentes en un espacio de devoción.

La segunda producción de Encina, ya en Italia, observa grandes cambios como la paganización de sus obras, la introducción del *argomento* y un mayor énfasis en la temática amorosa. El amor cortés representado por galanes y damas, la presentación aun tímida sobre las tablas cortesanas de la alcahueta —homenaje a la exitosa Celestina— y de una dama de mala vida más próxima a la farsa, dan un giro a una puesta en escena con mayor riqueza y recursos. Si hasta ahora era el personaje el que soportaba y emitía la ficción porque el espacio ficcional se encontraba casi vacío, sobre todo en *Plácida y Victoriano* encontramos la elaboración del escenario a través de decorados, mayor cantidad de *atrezzo* e, incluso, tramoya.

Aunque sigue dándose la ruptura de barreras entre realidad-ficción durante el argumento, hay ya una conciencia ficcional, que necesitará de la intervención verosímil de los actores. Los diálogos contienen multitud de acotaciones implícitas que hacen referencia a la gestualidad y expresividad para adecuarlas a la naturaleza de los personajes y a las diversas situaciones en que los envuelve la ficción. Si la alcahueta y esta dama farsesca hablan de un modo completamente opuesto al de la dama protagonista, no es posible creer en un mismo registro de interpretación del personaje. Lo mismo sucede con los pastores y los galanes, que además de retratarse por sus palabras y acciones, también se reflejan en las descripciones que hacen de ellos otros personajes. Finalmente, los seres divinales ocupan una parcela distinta, que comienza por su forma de aparecer en escena, pero también por sus disfraces y hieratismo interpretativo. Aunque desde la obra hay algunos elementos identificativos de los personajes alejados de lo humano, creemos que la iconografía de la época es una buena ranura por la que descubrir los distintos modos en que pudieron representarse, y que coinciden con algunas de las marcas de representación.

Encontramos a lo largo de la producción enciniana, si bien en mayor medida en la época italiana, multitud de expresiones y palabras referentes a acciones concretas que se producen sobre la escena y que tienen que ver con la descripción de las pasiones de los personajes, su interioridad —a través de monólogos—, los cambios que experimentan sobre las tablas, incluyendo su estado anímico, muerte y resurrección. Se desprende del análisis una representación por indicios, basada en la norma impuesta por la retórica y oratoria, cuyo

elemento fundamental son las palabras y los símbolos. No obstante, la búsqueda del juego escénico y la sorpresa harán de las representaciones mucho más que palabras.

En definitiva, encontramos en Juan del Encina elementos literarios y litúrgicos que nos ofrecen una caracterización de los personajes y situaciones puramente retórica y sígnica, pero también unas tradiciones interpretativas que el público reconoce. El corsé cultural implica una gramática gestual que establece aunque limita la capacidad expresiva de los actores, si bien las naturalezas espectacular y festiva del teatro van abriendo diversas sendas. El proceso creativo se torna más complejo y aparecen nuevas fórmulas de teatralidad, que se verán reflejadas en los propios personajes y, por ende, en sus representantes. Comienza a esfumarse la identificación entre actor y personaje, aunque no dejan de romperse las barreras entre espacios y entre actores y público, a quienes se continuará haciendo referencia, convirtiéndolos, así, también en personajes.

Juan del Encina se considera el padre del teatro castellano y los actores de sus obras comienzan a instaurar también el oficio aunque no sean profesionales. La reformulación de las tradiciones parateatrales —que en algunos casos aún siguen marcha—, siempre atendiendo a las circunstancias de la representación, es la clave para dar con ese arte antiguo a la vez que incipiente, cuyo testigo tomarán los representantes de las obras de sus coetáneos.





### 3.2. El actor en el teatro de Lucas Fernández

#### 3.2.1. Consideraciones previas sobre el perfil biobibliográfico del autor

Nacido en Salamanca (¿1474?-1542)<sup>527</sup> —en la portada de sus *Farsas y Églogas* se denomina *salmantino* y su familia era oriunda de dicha ciudad—, se crió en el seno de una estirpe de artesanos y clérigos intelectuales. Se graduó en Artes y se preparó para el sacerdocio en la Universidad de Salamanca, cursando también estudios de música.<sup>528</sup> Su procedencia y educación fueron relevantes para que Fernández se convirtiera en “uno de esos intelectuales del Renacimiento español que vivieron las últimas horas medievales sometidos a la doble presión de un pasado fecundo y de un presente incierto y prometedor.”<sup>529</sup>

Por otro lado, siempre se ha considerado la posibilidad de su condición de converso, lo que explicaría algunas alusiones en sus obras, cuya lectura o interpretación resulta oscura si no se leen a la luz de unos orígenes judíos.<sup>530</sup>

Se distinguen tres etapas en su vida que se corresponden con las tres fases de actividad profesional, ligadas, cada una, a uno de los grandes poderes: Corte, Iglesia y Universidad. Como apunta Hermenegildo, el ambiente familiar, intensamente conectado al arte, el ministerio religioso y el quehacer universitario, hicieron posible su aparición en la historia.<sup>531</sup> El desarrollo de su empresa dramática se desarrolló durante las dos primeras fases o, al menos, no hay noticia de más piezas escritas con posterioridad a ellas.

La primera de esas etapas corresponde al servicio de la casa ducal de Alba (1496-1498) y se cree que pudo formar parte de la comitiva que viajó a la Corte portuguesa acompañando al Duque. Allí tuvo que conocer a Gil Vicente, ya al servicio de la Corte en

<sup>527</sup> Ricardo Espinosa Maeso duda sobre la fecha del nacimiento de Fernández, aunque la documentación indica como fecha probable de su alumbramiento, quizás el mismo día de San Lucas (18 de octubre) del año 1474, pues en 1534 declaró ser “de edad de sesenta años”. Cf. «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Edición digital a partir de *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 19 (1923), pp. 386-424 y 567-603. La fuente citada por Espinosa Maeso es el Archivo Universitario, *Colegio de San Millán*, Est. 2, Leg. 15, número 2.

<sup>528</sup> *Ibidem*. Añade el crítico que, con toda probabilidad, su maestro de música fue Diego de Fermoselle, hermano de Juan del Encina, su máximo rival años después. Fermoselle era catedrático de esta disciplina en Salamanca, al menos, desde 1503, mientras que Lucas Fernández cursó sus estudios por esas fechas.

<sup>529</sup> Alfredo Hermenegildo (ed.), *Teatro renacentista*, Madrid, Espasa Calpe, p. 115.

<sup>530</sup> Vid. Américo Castro, *De la edad conflictiva. I. El drama de la honra en España y en su Literatura*, 2ª edición, Madrid, Taurus, 1961; Alfredo Hermenegildo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cíncel, 1975; Elaine Wertheimer, «Converso “Voices” in Fifteenth- and Sixteenth- Century Spanish Literature», en Kevin Ingram (ed.), *The conversos and Moriscos in the Late Medieval Spain and Beyond, vol. I: Departures and change*, Leiden/Boston, Brill, 2009, pp. 97-119.

<sup>531</sup> Alfredo Hermenegildo (ed.), *Teatro renacentista, op. cit.*, p. 115.

esas fechas, en cuyo *Auto pastoril castellano* hay evidentes huellas del teatro de Fernández. Dice Hermenegildo<sup>532</sup> que la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* es una obra típica de la fiesta de esponsales escrita hacia 1496 y parece haber sido puesta en escena durante los festejos preparados para la boda de los reyes Manuel y María de Portugal.

García-Bermejo Giner<sup>533</sup> señala que es posible que coincidiera en otras dos ocasiones con Vicente: la primera, durante el viaje a Toledo del rey don Manuel I el Afortunado e Isabel, su esposa, en 1498, ya que es probable que ambos formaran parte de las comitivas lusa y castellana; y la siguiente, tal vez motivada por la prolongación de las bodas y tornabodas de Don Manuel I y Doña María en 1500 en Alcocer. Se piensa que cuando el Duque de Alba se desplazó a aquel evento, es posible que ofreciera la primera de las comedias de Fernández, como presente para los novios. Ésta había sido compuesta sobre el 1496, aunque es posible que se representara allí. También existe la posibilidad, según el mismo autor, de que en aquel momento el dramaturgo fuera organista de la Capilla de la reina María.<sup>534</sup>

Durante la segunda etapa, fue cantor de la Catedral de Salamanca, ganando el puesto del fallecido Fernando Torrijos en 1498. Superó al resto de aspirantes —parece que la influencia de sus familiares eclesiásticos tuvo gran peso—, entre los que se hallaba Juan del Encina y, como ya se ha puesto de relevancia en este trabajo, la documentación ofrece pruebas de que entonces se entabló un pleito que duraría años y cuya resolución no ha llegado con claridad hasta nuestros días. Fernández ocupó el puesto hasta 1507, ejerciendo las labores de dramaturgo —o poeta dramático si se prefiere— y músico. Puso en escena tanto farsas como autos, escenificados en Salamanca a partir de 1501.

La tercera etapa de su vida comenzó con la muerte de Juan de Fermoselle en 1522, Catedrático de Música de la universidad salmantina, pues Fernández opusculó a su Cátedra y ganó el concurso. Es una época que transcurrió con total dedicación a las actividades propias de la vida universitaria, religiosa y sacerdotal, a la música, etc. Esta fase, según indica Ricardo Espinosa, presenta muchos problemas para la historiografía, pues aunque esté bien

<sup>532</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, *Teatro renacentista...*, op. cit., p. 116; Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, op. cit., cap. 2.1.2. [5/10/2015]

<sup>533</sup> Cf. Miguel M. García-Bermejo Giner, «En torno al término farsa en Lucas Fernández», *Hápax* n° 1, nota 5, p. 46.

<sup>534</sup> Sobre estos contactos entre Lucas Fernández, la Corte de Portugal y, más concretamente, con Gil Vicente, vid. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «Notas Vicentinas, IV», en *Revista da Universidade de Coimbra*, 9, 1949, pp. 5-394; John Lihani, «Personal elements in Gil Vicente's *Auto pastoril castellano*», en *Hispanic Review*, 37, 1969, pp. 297-303; John Lihani, *Lucas Fernández*, Nueva York, Twayne, 1973.

documentada su gestión en actos y tareas universitarias, “su actuación se desarrolló casi siempre en una discreta penumbra.”<sup>535</sup> No obstante, Hermenegildo sostiene que actuó en diversas ocasiones como diputado y como organizador de fiestas y procesiones.<sup>536</sup>

Se sabe que sufrió una larga y penosa enfermedad, pues no acudió a claustro alguno ni pudo enseñar su Cátedra entre 1541 y 1542. El 17 de septiembre de ese mismo años falleció nuestro escritor, pues el 18 del mismo mes, “se hizo el primer cabildo de las casas «que vacaron por muerte del maestro lucas hernandez».”<sup>537</sup> Fue enterrado en la Catedral salmantina, aunque no haya quedado la menor huella de su sepulcro.

En cuanto a su obra, se han conservado siete composiciones, publicadas en Salamanca (1514) en un solo volumen titulado *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino*. Son las siguientes: *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, *Diálogo para cantar*, *Farsa o cuasi comedia de una doncella y un pastor y un caballero*, *Comedia de Prabos y Antona*, *Égloga o farsa del Nacimiento de nuestro Redemptor Jesucristo*, *Auto o farsa del Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo* y la *Representación de la Pasión de nuestro redemptor Jesucristo* (o *Auto de la Pasión*).

En este caso, realizaremos la caracterización de las piezas de Fernández atendiendo a su organización en tres apartados, que hemos clasificado nosotros mismos según su temática:

1. Comedias y farsas profanas
2. Églogas y autos religiosos
  - 2.1. Églogas o autos pastoriles de carácter teologal
  - 2.2. Auto sobre la Pasión de Cristo

### **3.2.2. La dramaturgia de Lucas Fernández**

#### **3.2.2.1. Caracterización de las Comedias y Farsas profanas**

Las Cortes de Alba de Tormes y de Portugal marcan el primer momento de la actividad teatral de Lucas Fernández. El carácter circunstancial de su teatro, atendiendo al ambiente de celebración, moldea las piezas profanas, que tienen por objeto el divertimento, centrándose en la temática amorosa y dejando de lado la catequesis.

---

<sup>535</sup> Espinosa Maeso, *op. cit.*, cap. 5. [7/10/2015]

<sup>536</sup> Alfredo Hermenegildo, *Teatro renacentista*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>537</sup> Espinosa Maeso, *op. cit.*, cap. 5. [7/10/2015]

De acuerdo con Hermenegildo,<sup>538</sup> la primera de estas farsas profanas es la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* (¿1496-1497?), que pertenece al subgénero de las obras de esponsales. Un texto en que los pastores realizan una parodia de carácter burlesco sobre los enlaces aristocráticos. Estos personajes, creados por la mente de su eterno rival, Juan del Encina, se encargan de llevar a cabo dicha caricatura mediante la rudeza de su gestualidad, lenguaje, usos y costumbres.

La *Farsa o cuasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero* (1496-1497), presenta a un pastor enamorado de una dama de la corte, con las consiguientes consecuencias que se desprenden de dicho enredo amoroso. Al igual que en la *Farsa o cuasicomedia de Prabos, Antona y un soldado* (¿1496-1497?), el pastor se utiliza como mero signo o “elemento auxiliar”<sup>539</sup>, instrumentalizado al servicio de la dramatización de la diferencia entre la bajeza de su posición y la superioridad de los estamentos superiores como el caballeresco, militar o religioso. De hecho, en la *Farsa o cuasicomedia de Prabos* subirá a la escena por vez primera al soldado, novedad peninsular que habrá de compartir espacio con los pastores, ya clásicos, de la escena castellana.

No obstante, no encontraremos en estos pastores las mismas características que en las creaciones encinianas, ya que, en líneas generales, se trata de rústicos no tan idealizados, en los que destaca una mayor zafiedad. Conservan las características básicas, pero puede apreciarse en ellos una evolución, un cambio.

### 3.2.2.2. Caracterización de las piezas religiosas de carácter pastoril

La Catedral salmantina y su cabildo identifican la segunda dimensión de nuestro autor: músico y hombre de teatro dedicado al servicio de la iglesia. Ello no significa que no se representaran primero en la Corte, pues el carácter palatino está claramente impreso en ellas.

Se trata de églogas compuestas alrededor del 1500, que utilizan a los pastores para plantear discusiones teológicas sobre el Nacimiento de Jesucristo, y que bien pueden identificarse con la *Égloga de las grandes lluvias* de Juan del Encina. Desarrolladas en un ambiente profano, terminan con una breve alusión al Nacimiento, hecho que nos permite localizar la tradición a la que pertenecen: el Ciclo de Navidad.

<sup>538</sup> Cf. *Texto, escena y público...*, op. cit., ed. digital citada.

<sup>539</sup> Alfredo Hermenegildo, *Teatro renacentista*, op. cit., pp. 118-119.

Podemos incluir en esta subdivisión las piezas *Égloga o farsa del nacimiento de nuestro redentor Jesucristo* y *Auto o Farsa del nacimiento de nuestro señor Jesucristo*.

Si en toda la producción de Fernández subyace la problemática de la adaptación y aceptación del modelo presentado como superior, en este caso, el pastor será el instrumento de demostración de la catequesis y, por tanto, tendrá una finalidad religiosa. Se trata de piezas entre la literatura y la evangelización, que comparten todos los dramaturgos de la época.<sup>540</sup>

En el caso de Fernández, los pastores son producto de una construcción carnavalesca, que representan la resistencia humana a la verdad religiosa, aunque el discurso de resistencia acaba por ofrecerse de forma muy breve hasta convencer la rebeldía de los espíritus mostrados como inferiores.

### **3.2.2.3. Caracterización del *Auto de la pasión***

El *Auto de la Pasión* (1500-1503) es el correlato de Fernández a la *Pasión* de Encina, y pertenece, claro está, al ciclo de la Semana Santa. Sin embargo, ofrece una menor idealización de los personajes y una mayor densidad conceptual, así como una fuerza expresiva sorprendente.

La plasticidad y el patetismo que presenta lo convierten en la obra maestra de un Lucas Fernández, que consigue hacer evolucionar la llamada por tantos *etapa primitiva* del teatro español.

Es, quizás, la obra que mejor representa la necesidad de aceptación del discurso dominante religioso, puesto que se centra en la conversión de un Santo. Nada como el tormento de Cristo —y más tarde el tormento de los propios mártires— para culminar ese camino, que supone una novedad temática en el Renacimiento, que el Barroco sabrá aprovechar para la catequización. La plasticidad, el dinamismo y la expresión abren la puerta a otro modo de subir las discusiones teológicas a las tablas. Un *exemplum* impresionante, que constituye una aviso para navegantes, teniendo en cuenta las tiranteces entre cristianos viejos, conversos, judíos, etc.

Pero la obra ofrece también otra lectura, en clave política, pues según Hermenegildo:

---

<sup>540</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, *Teatro renacentista*, op. cit., pp. 118-119.

El *Auto de la Pasión* fue un guiño político que incitaba al entendimiento entre las cortes castellana y portuguesa, divididas por una tradicional enemistad que la casa de Alba, y Lucas Fernández a su servicio, trataban de neutralizar.<sup>541</sup>

Se trata de una pieza singular dentro del conjunto de piezas religiosas del primer Renacimiento, ya que se utiliza un tema que nada tiene que ver con los problemas de Castilla y Portugal para escenificarlos. Un gesto político de gran relevancia para la convivencia colectiva de dos pueblos vecinos. Además, dice el crítico, muestra una reflexión personal y, por ello, se encuentra en la pieza un intimismo que no hallamos en otras. Es “la textualización de la lucha interior propia del ser humano en vías de transformación espiritual”.<sup>542</sup> El enfrentamiento entre conversos y cristianos viejos, pasaba por la limpieza, también, de la figura de ese Cristo también judío, y Fernández trata de integrar los elementos en el discurso cristiano. Se cree, entre otras cosas, por este motivo, que Lucas Fernández perteneció al grupo de los conversos.

### 3.2.3. Análisis del corpus de Lucas Fernández

#### 3.2.3.1. *Comedia de Bras Gil y Beringuella*

Esta obra de Lucas Fernández se representó en el Corpus de 1501, posiblemente en un rudimentario escenario hecho por un carpintero, donde se llevaron a cabo “los juegos que fiso lucas” en los que intervenían cinco personas, tres pastores y dos pastoras para los que se compraron diversos elementos de vestuario, que aparecen testimoniados en los apuntes de gastos de las fiestas.<sup>543</sup> No obstante, esa no fue la primera vez que se representó la pieza,

<sup>541</sup> *Texto, escena y público...*, *op. cit.*, cap. 2.1.2. [7/10/2015]

<sup>542</sup> *Ibidem*.

<sup>543</sup> A continuación, aparecen detalladas las compras hechas para la representación:

Iten en ocho de junio hizo un criado de Calamón, carpintero, un pabellón para lo que hizo Lucas para *Corpus Christi*, y llevaron por lo hacer y madera dos reales.

Iten el que llevó el pabellón a los pastores, nueve maravedís.

Iten se compraron para los pastores de *Corpus Christi* nueve varas de cintas de diversas colores, costaron sesenta maravedís.

Iten seis docenas de agujetas [«tira o correa para ceñir una prenda»] para los mismos a cinco maravedís cada docena.

Iten tres cabelleras para los dichos pastores, seis reales.

Iten dos pares de zapatas para las que fueron labradoras, costaron a sesenta cada par, que son ciento y veinte maravedís.

Iten se compraron tres pares de zapatos para los pastores, a cuarenta el par, que son ciento y veinte marevedís.

Iten costó una saya de alquiler, para la una labradora doce marevedís.

como ya se ha comentado en este trabajo, ya que Fernández la compuso estando al servicio de los Duques de Alba para los festejos celebrados durante la boda de los reyes Manuel y María de Portugal, de cuya capilla fue probablemente organista.<sup>544</sup>

Comienza la obra llamándose *comedia*, atendiendo a su mayor extensión, enredo inicial y final feliz.<sup>545</sup> Pero una comedia “hecha por Lucas Fernández en *lenguaje y estilo pastoril*”,<sup>546</sup> lo cual la aleja del género de la comedia clásica para acercarla a esas piezas inauguradas por el maestro Juan del Encina.

Evangelina Rodríguez ya recoge en el *DPESO* el término *lenguaje pastoril*, como expresión fijada en el ámbito teatral, definida por los términos *pastor* y *lenguaje*, y testimoniada por Cervantes:

→ “No pude hallar otra cosa / que poder representar / más breve, y sé que ha de dar / gusto, por ser muy curiosa / su manera de decir / en el pastoril lenguaje”.<sup>547</sup>

Creemos que, no obstante, *estilo pastoril* también puede señalarse como expresión propia del ámbito teatral, y Fernández la utiliza para caracterizar una pieza que, a su entender, cumple los requisitos de las obras desarrolladas en el mundo de los pastores. El *estilo* es, según la lexicografía:

---

Iten llevaron por las gorgueras, tocas, capillejos y lo que se dañó d[e] ello para los juegos que hizo Lucas, real y medio, del alquiler y pérdida. (*Apéndice*, BRAE, X, pp. 573 y ss. *Apud* José Canellada, *op. cit.*, p. 12).

<sup>544</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, *Texto, escena y público...*, *op. cit.*, cap. 2.1.2. [6/10/2015]

<sup>545</sup> Cf. Miguel Ángel Pérez Priego, «Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, p. 138. Aunque el autor realiza la clasificación atendiendo a las obras de temática religiosa, nos parece igualmente trasladable a las piezas profanas. Para profundizar en el desarrollo de la significación del término, *vid.* la voz “Comedia 1” en el *DPESO*. Reproducimos aquí solamente los ejemplos citados en dicho diccionario, por parecernos del máximo interés:

→ “El tercero estilo es comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas y por bajo y humilde estilo, y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines, del cual usó Terencio.” (Juan de Mena, *Coronación*, ca. 1438 o 1439 [SP, p. 57]) → “Y vamos a la definición de la comedia, que ésta nos dará más luz de lo que andamos a buscar. Dice, pues, el Filósofo: ‘La comedia, como dijimos, es imitación de peores y no según todo género de vicio, sino según el vicio que es ridículo y mueve a risa, de manera que comedia es imitación de lo ridículo, y tragedia del grave.’” (Pinciano, II, p. 327)

<sup>546</sup> Lucas Fernández, *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, María José Canellada (ed.), Madrid, Castalia, 1976, p. 81. El subrayado es nuestro. Citamos siempre por esta edición, de modo que las citas de los versos las realizaremos entre paréntesis en el cuerpo del trabajo.

<sup>547</sup> *Los baños de Argel*, III, vv. 2102-7 [Cervantes, *Teatro*], *apud DPESO*.

|| 1. *Latine stilus*; es nombre griego y vale tanto como colunilla delgada, y porque en los libros de memoria o tablas enceradas rascuñaban las letras con unos punzones de hierro, que tenían forma de colunillas, se toma estilo por la plumilla de hierro, con que se rascuña; y pasando más adelante, el día de hoy significa la trabazón y contextura de la oración y el modo y frasis de decir o escribir (Cov.) # El modo y forma de hablar o escribir, la contextura de la oración, el método, manera y frase con que uno se explica y da a entender. Lat. *Dicendi genus. Stylus. Modus* (Dicc. Aut.) # Significa con más singularidad el modo particular de explicar los pensamientos, y de escribir, que suele ser como carácter de los Autores. Fr. *Style*. Lat. *Stilus, dictionis character, forma, ratio*. It. *Stilo*. Hay estilo sublime, sencillo, medio, e ínfimo. *La materia debe determinar la elección del estilo*. Fuera de esto se dan al estilo otros epítetos: v. g. *estilo pomposo, afectado, bajo, lacónico, difuso, o asiático*, y medio entre estos dos: *estilo pueril, frío, y aniñado; estilo jugoso, seco, burlesco, serio, corriente, fluido; estilo culto, castigado, bárbaro, desaliñado, antiguo, moderno, &c.* (Terreros)<sup>548</sup>

El término hace referencia, pues, al modo de escribir o decir y, en el caso del *estilo pastoril*, conecta con un tipo de escritura concreta, no sólo en lo referente al lenguaje sino al conjunto de la obra. *Pastoril* por su lenguaje, personajes, temática y ambientación.

Efectivamente, los personajes son una pareja de pastores llamados Bras Gil y Beringuella, a la que se une otra pareja secundaria, Miguelturra y Olalla, y un personaje original, el *Viejo*. Veremos, más adelante, cómo se lleva a cabo la caracterización de este último. Centrémonos ahora en la presentación de los personajes principales.

Respecto a Bras Gil, aparecería ataviado con la correspondiente *cabellera* de pastor a la que hacía referencia el libro de gastos, los *çapatos*<sup>549</sup> y una *vara* (aunque no sabemos si *de çintas*). La vara y los *çapatos* harían honor a su condición y, por tanto, sus materiales no serían nobles ni refinados. Hace su entrada como un enamorado que busca a su amada, desesperado al estilo cortesano, aunque muy alejado del fino lenguaje empleado en esos casos:

BRAS GIL            [...]  
                           El comer, ño ay quien lo coma;  
                           el dormir, ño se me apegá;

<sup>548</sup> *Apud DPESO*.

<sup>549</sup> Sobre el “çapato” habla Covarrubias de modo general: “El calçado que guardamos el pie; la suela es de vaca curada y la cubierta de cordován.” *Tesoro*, ed. cit., p. 393.



como modorra borrega  
 estoy lleno de carcoma;  
 siempre oteo quién assoma,  
 siempre escucho sospechoso,  
 siempre viuo congoxoso,  
 jamás mi pena se doma.  
 (vv. 33-40)

Por supuesto, este pastor mantiene el *habla sayaguesa*, aunque no así la alegría y simpleza de la mayor parte de sus predecesores. Como el teatro áulico que es, Fernández trata de divertir a su público, ese público encerrado, cautivo, que ve su amor reconvertido a ese estilo pastoril, hecho que provocaría la comicidad esperada. De hecho, el espacio de la obra es la montaña, pues dice haber caminado “de cerro en selua, en montaña” (v. 10), en busca de Beringuella. Es el lugar adecuado para el transcurso de la acción, puesto que se trata de personajes rústicos.

Fernández utiliza las didascalias implícitas para mostrar la entrada en escena de Beringuella y situarla lejos de Bras Gil, pues este se percata de que alguien se acerca pero no le ve con claridad:

“Mas no sé quién biene allí,  
 ¡O, si fuese Beringuella!  
 ¿Si es ella, o ño es ella?  
 ¡Ella, *ella es!* ¡juro a mí!  
 ¡juro a diez! ¡dichoso fu[í]!  
 ¡O, cuánto me huelgo en *vella!*  
*Diuisalla* y *conocella*,  
 ¡ñunca tal gasajo vi!<sup>550</sup>  
 (vv. 41-48)

Los deícticos, interrogantes y aspecto condicional del verbo sirven perfectamente para situarla en otro plano, saber que está en movimiento, acercándose, hasta que su enamorado la reconoce. Las dudas y posterior alegría contrastan con la pena mostrada en el parlamento

---

<sup>550</sup> El subrayado es nuestro.

anterior y, por tanto, el representante ha de acompañar sus palabras con los gestos correspondientes a la tristeza, búsqueda, duda y regocijo.

Comienza un diálogo repleto de tópicos, que se convierte en un *tira y afloja* en el cual la pastora muestra una fuerte resistencia a aceptar el amor de Bras Gil. Él, desde luego, comienza este asedio resaltando que ha ido a buscarla por su inigualable *gala*, voz que, según el *Diccionario de Autoridades*:

Significa también gracia, garbo y bizarría, que uno tiene o muestra en la ejecución de alguna cosa, haciéndola con cierto áire y modo, que se deleitan los sentidos: y así se dice comúnmente, que uno tiene gala en el decir, en el cantar, tocar, &c. Latín. *Elegantia. Dexteritas. Speciositas.* [...] En Castellano se halla en comedias, y es de mucha gala y hermosura.

Por su parte, Terreros recoge el término con el mismo significado de “gracia, garbo”, mientras que el *DPESO* ejemplifica esta segunda acepción como descriptor del estilo de escritura dramática:

→ “Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren.” (Cervantes, Q, I, 48)

Nosotros ya habíamos trabajado la acepción del término como elemento caracterizador de los personajes —de su vestido—, mas en este caso el significado no hace referencia al traje sino a los atributos o belleza de la pastora. De todos modos, sabemos que portaría una de las *varas* (*¿de cintas?*), *çapatas* y *saya*.<sup>551</sup> Desconocemos si aquí se utilizaría también una máscara —como pudo suceder en alguna de las églogas analizadas de Encina—, aunque no aparece ninguna en el libro de gastos, mientras sí lo hacen las *máscaras de los judíos*, ni hay indicación explícita o implícita que lo sugiera.<sup>552</sup> De esta manera, la voz *gala*

<sup>551</sup> “El vestido de la muger de los pechos abaxo, y lo de arriba sayuelo.” (Covarrubias, *Tesoro*, ed. cit., p. 920).

<sup>552</sup> Recordemos que en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, sí se produce un cambio de apariencia en las pastoras, hecho que nos hizo especular acerca de la utilización de máscaras para dramatizar la mutación.

corresponde a la apariencia del actor, pero también a su comportamiento, pues su procedencia latina de *elegantia* así lo denota. Más tarde, el pastor continuará caracterizando de la misma forma a su amada mediante los términos “llozana” (v. 80) o “garrida” (v. 89). En el primer caso, el *Diccionario de Autoridades* identifica al “lozano” con el “gallardo, bizarro y airoso”, también proveniente del Latín *Elegans*; mientras que “garrido” se refiere a alguien “Hermoso y lindo, grato a los ojos.”

Estos adjetivos contrastan con los atributos naturales de los rústicos, que suelen representarse con comicidad por contraste con la aristocracia. Responde, así, al tono paródico de la obra de Fernández, pues Beringuella no demuestra, precisamente, gran finura. Valga como muestra su reacción a los requiebros de Bras Gil:

BERINGUELLA Bien llo sabes rellatar,  
 ¡quán llarga me la lleuantas!  
 por mi salud que me espantas  
 en te ver assí hablar.

BRAS Ño te quieras espantar  
 de mí que tanto te quiero,  
 que ¡juro a mí! que me muero  
 con cariño, sin dudar.

BERINGUELLA Anda, vete, vete, vete, Bras,  
 ño estés comigo en rizonas;  
 tirté allá con tus barzones,  
 ño me quieras tentar más.

(vv. 57-68)

No es el modo de rechazar a un pretendiente de una dama sino el de una campesina según el imaginario cultural de la época, así que no responde al canon de elegancia tan apreciado. Bras Gil define su actitud perfectamente al replicarle “Ño estés tan reuellada / y tan tesa y profiada” (vv. 70-71), es decir, Beringuella mantiene un comportamiento *rebelde*. En vez de mostrar la docilidad de las enamoradas, esta pastora se mantiene firme, esto es, *tesa* y *profiada*. Dice Covarrubias que *teso* “Es lo mismo que tiesso. Antonio Nebrisense buelve *cerbicosus*, *contumax*. Tesón, la porfía y contumacia.”<sup>553</sup> *Profiada*, por su parte, hace referencia a

---

<sup>553</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 959.

su carácter testarudo, por cuanto *porfía* es “Una instancia y ahinco en defender alguno su opinión o constancia en continuar alguna pretensión.”<sup>554</sup>

Posteriormente, dado que ella no se rinde, continuará lanzándole apelativos como “zahareña” (v. 90), haciendo referencia a ese mismo comportamiento. El *Diccionario de Autoridades* recoge el adjetivo “que se aplica al páxaro bravo, que no se amansa, ò que con mucha dificultad se domestica.” Todo lo contrario a esa dama mansa, buena y dócil, cuyo mejor ejemplo tenemos en el personaje enciniano de Plácida, como ya hemos visto en el capítulo dedicado a la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

Por otra parte, resulta de gran interés que Beringuella haga referencia a la tremenda sorpresa que le supone el verle expresarse como lo hace: “... me espantas / en te ver assí hablar” (vv. 59-60). Covarrubias define *espantar* de la siguiente forma:

Causar horror, miedo o admiración; y díxose espantar, quasi espasmar, de pasmo; o del nombre spectrum, que vale fantasma, espectral y, corruptamente, espantar.[...] Espantarse, maravillarse. Espantado, atónito, medroso, maravillado.<sup>555</sup>

En nuestra opinión, *espantarse* —al igual que *maravillarse*— es voz propia del vocabulario del actor, puesto que hace referencia directa a la expresividad del rostro y del gesto, ya que parece que la pastora hace ademán de asustarse y marcharse o, al menos, de separarse de él. Esto se constata con la reacción de Bras Gil: “Ño te quieras espantar / de mí...” (vv. 61-62). Es decir, no te asustes o, incluso, no te apartes, utilizando otra de las acepciones recogida por el *Diccionario de Autoridades* del verbo *espantar*, como “aventar o oxear, aventar, echar, o apartar de alguna parte.” También lo corrobora el hecho de que en los siguientes versos ella le anime a marcharse: “Anda, vete, vete, Bras” (v. 65).

No obstante, la negativa de Beringuella no parece afectar a Bras, quien continúa su requiebro, hasta cuando ella le dice: “Tirte allá con tus *barzones*” (v. ) Es interesante el comentario que ofrece María Canellada:

En algunas partes designa esta palabra instrumento (o alguna parte de él) relacionado con la agricultura o con los animales de labor. Por ejemplo “correa fuerte con que se uncen los bueyes”, en Costa Rica; “correa de cuero crudo que sujeta el pértigo de la

---

<sup>554</sup> *Ibidem*, p. 877.

<sup>555</sup> *Ibidem*, p. 551.

carreta o del arado al yugo” en Guatemala. Hay otra acepción de Salamanca (Lamano) y de Extremadura y Andalucía (Dicc. RAE): “paseo ocioso”, o bien “holganza en la labor.” Correas recoge “paseo para no trabajar”. Cualquiera de estas acepciones vale para que Beringuella despida al pastor sin hacerle caso.<sup>556</sup>

Aunque, efectivamente, sea tentador —y posible— pensar en esta segunda acepción planteada por Canellada, sobre todo por la originalidad de la expresión, creemos que en este contexto es más acertada la significación recogida en el *Diccionario de Autoridades*:

Term. de Agricultura usado en Aragón y otras partes. El anillo, ù sortija de hierro, ù de palo por donde passa el timón del arado en el yugo. Lat. *Annulus ferreus, carri temonem adstringens*.

Nos parece que encaja mejor con las constantes referencias que se hacen en estos dramas a los objetos o prendas propias de los personajes tipo. Ya hemos encontrado en obras de Encina alguno de ellos como *zurrón*, *cayado*, *cinto o hato*, y *barzón* podría ser también uno de ellos. Además, hemos hallado otro testimonio en la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro<sup>557</sup>,

<sup>556</sup> Lucas Fernández, *Farsas y Églogas*, María Canellada (ed.), *op. cit.*, p. 252.

<sup>557</sup> Recogemos a continuación el fragmento *in extenso*:

GALTERIO      Soy contento.  
                     Tanto negro sacramento  
                     venonemo cervolín,  
                     do sancti codo quimento,  
                     si eres cosa buena o ruín,  
                     te conjuro.  
                     Por la fe del vino puro,  
                     con las bestias de la mar  
                     y ell alma del Palemuro,  
                     y el sancto de mi lugar  
                     y también  
                     por la sancta jurialén,  
                     con la cruz del charnecal,  
                     la quillotra de Jaén,  
                     con el gran cirio pascual;  
                     por los cerros,  
                     por los lobos y los perros,  
                     por lagartos y culebras,  
                     por los ajos y cencerros,  
                     por maçuelos de Tinieblas;  
                     por perdones,  
                     por buldas y por sermones

asociado también a los aperos propios del pastor, puesto que el pastor Galterio jura por “el barzón y la reja” en uno de esos largos parlamentos sinsentido en que se acumulan juramentos que tan bien retratan la naturaleza de los simples. Por último, Lope utilizará también el término más adelante como herramienta propia del labrador en *Peribáñez*:

LEONARDO	Vayan marchando, soldados, con el orden que decía.
INÉS	¿Qué es esto?
COSTANZA	La compañía de hidalgos cansados.
INÉS	Más lucidos han salido nuestros fuertes labradores.

---

que ponen por los altares,  
por los grandes çancarrones  
de los sanctos Doze Pares;  
por vigillas,  
y por las Siete Cabrillas  
y el bordón de Santilario,  
la rueda de campanillas  
y el harpón del campanario;  
por barrenas,  
por coyundas y melenas,  
por el barzón y la reja,  
por el mar y las arenas,  
y el aldava del igreja;  
por el ajo  
que da sabor al tassajo  
y a las morzillas olor,  
por la sogá y el badajo  
de la campana mayor;  
por ell arroppe,  
por las colmenas de Lope,  
por el collar del jubón,  
por el mango del guisope  
y ell asa del calderón;  
por las migas  
que nos hinchén las barrigas,  
con el unto del borrego,  
te conjuro que me digas  
si eres ell alma del crego.

(Torres Naharro, *Comedia Aquilana*, vv. 316-365, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de *Propaladia*, Nápoles, 1517. Edición facsímil: Real Academia Española, Madrid, Tipografía de Archivos, 1936). El subrayado es nuestro.

COSTANZA      Si son las galas mejores,  
                          los ánimos no lo han sido.

PERIBÁÑEZ    ¡Hola! Todo hombre esté en vela  
                          y muestre gallardos bríos.

BELARDO       ¡Que piensen estos judíos  
                          que nos mean la pajuela!  
                          Déles un *gentil barzón*  
                          muesa gente por delante.

PERIBÁÑEZ    ¡Hola! Nadie se adelante:  
                          siga a ballesta lanzón.<sup>558</sup>

Beringuella sigue despreciando a Bras Gil y, de hecho, parece que éste hace un intento de aproximación a la pastora cuando le insta “Pues dáca, dame un *filete*” (v. 78), a lo que ella reacciona violentamente “¡No te atrevas; anda vete” (v. 79). Dice Manuel Cañete<sup>559</sup> que *filete* vale por “refregón, abrazo”, aunque no hemos encontrado ni testimonio ni referencia lexicográfica alguna que lo sustente. Si bien esta acepción demostraría que Bras Gil se abalanza sobre su amada para robarle un beso o un abrazo, la acepción de *filete* como “remate de hilo enlazado”<sup>560</sup> también puede significar que se acerque —atendiendo a la reacción de ella que hemos reproducido líneas atrás— para obtener una prenda de amor de su amada. Puesto que el encuentro de los pastores parodia el encuentro de los amantes de la lírica cortesana y de las novelas de caballería, tiene sentido que trate de conseguir un objeto perteneciente a su enamorada, al igual que lo tiene que ella se lo niegue ya que la obra es una comedia.

A continuación, sigue la descripción implícita del comportamiento de los actores, si bien en el siguiente caso hallamos una expresión referente a la mirada de la actriz de boca de Bras Gil: “echa acá el rabo del ojo” (v. 82), que en nuestra opinión puede significar *mirar de reojo, con disimulo* y no directamente, o bien con la acepción que recoge el *Diccionario de Autoridades* procedente del latín *Limis aspectare*: “Mirar de rabo de ojo. Phrase familiar con que se da a entender que alguna persona se muestra con otra severa en el trato, o que la quiere

<sup>558</sup> Lope de Vega Carpio, *Peribáñez o el comendador de Ocaña*, Teresa Ferrer (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, vv. vv. 364-379. El subrayado es nuestro.

<sup>559</sup> Edición de *Farsas y Églogas... fechas por Lucas Fernández*, RAE, Madrid, 1867. *Apud* María José Canellada, *op. cit.*, p. 283.

<sup>560</sup> “Se llama tambien el remate de hilo enlazado, que se echa al canto de alguna ropa, especialmente en los cuellos y puños de las camisas, para que no se maltraten. Latín. *Filicula ora vel fimbria*”. (DA)

mal.” Lo cierto es que el hecho que Bras Gil le espete “ño tengas de mí cordojo, / mira, mira, mira acá” (vv. 83-84), deja claro que Beringuella ni siquiera le está mirando en ese momento, y que él la incita a que lo haga, aunque sea con el rabillo del ojo y de mala manera. De ahí el uso de la palabra *cordojo* o pena.<sup>561</sup>

Encontramos por primera vez en esta pieza una didascalía de señalamiento de objetos, que indica un presente de Bras Gil para su amada, en un intento más para conquistarla: “*Mira qué cuchar te llabro*” (v. 112). Ese “mira” señala que, efectivamente, le está mostrando la *cuchar* o *cuchara*, que, según el *Diccionario de Autoridades*, puede ser de madera, plata u otro metal. Sin embargo, este regalo no parece ablandar a Beringuella, que está preocupada por hallarse con él, especialmente, por si su abuelo los ve:

BERINGUELLA No estemos más aquí yuntos,  
que los campos tienen ojos,  
llenguas y orejas rastrojos  
y los montes mill varruntos.  
BRAS GIL Ño tengas esos *ahuncos*.  
BERINGUELLA Vayte, que verná mi *ahuelo*.  
BRAS GIL Ni desso tengas *recelo*.  
(vv. 113.118)

Nuevamente, Fernández aprovecha las didascalías implícitas para contribuir a la ambientación espacial de la obra, así como para presentar una amenaza que se ciñe sobre ellos, y que aporta un cierto suspense a la obra. Amenaza que debe representarse en escena mediante el gesto de “agobio”, “temor” o “congoja” —significado de *ahuncos* que ofrecen como posible Cañete y Canellada<sup>562</sup>—, aunque no hemos encontrado apoyo lexicográfico al respecto. A nosotros, nos parece un acierto puesto que Bras Gil intenta tranquilizarla aconsejándole que no tenga “recelo”<sup>563</sup>, de cuyo significado sí estamos seguros y concuerda perfectamente con el sugerido anteriormente.

A continuación, siguen las pullas graciosas entre ambos hasta que Bras Gil declara su impotencia ante las negativas (“Ay, que ño puedo, cuytado” v. 140), de un modo que parece

<sup>561</sup> “Cuidado, aflicción y pena que procede del corazón. Es voz antiquada. Latín. *Cordolium*, de donde viene.” (DA).

<sup>562</sup> Canellada, *op. cit.*, p. 242.

<sup>563</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*: “Temor, sospecha o cuidado.”



impactar a Beringuella, que le replica: “Quiças que estás aojado” (v. 141), haciendo referencia a que pueden haberle echado mal de ojo.<sup>564</sup> Para su sorpresa, Bras Gil le responde que fue ella quien le hirió (“Tú misma me aojaste / tú misma me allobatadaste / y de tí estoy llastimado” (vv. 142-144). Ya hemos explicado en este trabajo que *ir lastimado* se refiere a encontrarse herido y dolorido,<sup>565</sup> de modo que el representante ha de mostrar su congoja y pasión según los tratados de retórica y oratoria del momento. Además, los versos de la pastora constatan que ese dolor no es sólo expresado por las palabras, sino que es perceptible “En te ver tan lastimado” (v. 145) y “qu’el dolor que é de te ver” (v. 147).

Esta actitud cambiará radicalmente en cuanto ella declare que su dolor le hace “...ser tuya de grado” (v. 148): estalla en alegría (“O, cuánto me has alegrado” v. 149 y “todo esté regozijado” v. 152), mostrándolo también en sus gestos y expresiones, que deben contrastar enormemente con las de tristeza. La expresión “más tiesto estó que un ajo” (v. 154) nos parece bien representativa de ello. *Tiesto* es forma antigua de *tiesso*,<sup>566</sup> y la expresión estar *tiesso como una ajo* la define Covarrubias “por el que anda fuerte y con salud.”<sup>567</sup> Es decir, que si ahora se presenta fuerte y animoso, en los versos anteriores al sí de la pastora, debía mostrarse de forma opuesta. Además, esa expresión es sólo pronunciable por un campesino, puesto que el ajo, como recuerda Covarrubias, “no es comida para gente cortesana.”<sup>568</sup> Esto contribuye, lógicamente, a afianzar esa caracterización del universo pastoril, contraponiéndolo, nuevamente, al aristocrático.

A partir de la aceptación de Beringuella, se da también un cambio en la actitud de ella, quien reacciona con gran ilusión ante un regalo que él le hace: “¿Es gujeta o es cintilla? / o filet’es o manija?” (vv. 164-165). A continuación, Bras Gil saca una “sortija” (v. 166), que ella califica como “linda a maravilla” y “gentil” (vv. 168 y 170). Las acotaciones implícitas no dejan lugar a dudas de que aparece la *sortija* como elemento de *atrezzo*: él se la da (“... ¡qué cosa... / que me endonaste, Bras Gil!” (vv. 170-171); y ella se la pone en el dedo cuando Bras Gil le pide “...tráela por mis amores” (v. 175), pues le contesta “Que me praz de la traer” (v. 177).

<sup>564</sup> Cf. *Tesoro*, “aojar”, ed. cit., p. 128.

<sup>565</sup> Véase el análisis realizado en esta Tesis Doctoral sobre la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*, de Juan del Encina, aunque el ejemplo encontrado en allí presenta a un Viejo *lastimado* por la muerte de Cristo. Creemos, no obstante, que el sentimiento y su expresión es el mismo.

<sup>566</sup> Cf. *Diccionario de Autoridades*, “tiesto”.

<sup>567</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 61.

<sup>568</sup> *Ibidem*.

A continuación, como muestra del amor mutuo y a petición de Bras Gil (“...dame tú algo a mí” v. 179), Beringuella decide *endonarle* algo “en señal del amorío” (v. 188), que resulta ser un “...*orillo* de color / qu’es de muy rico valor” (vv. 190-191).<sup>569</sup> Sabemos también que es “singular”, una “linda nigudencia” y “de amarillo” (vv. 193, 195 y 199). Obviamente, esta descripción —igual que la de la *sortija*— se hacen para el público, puesto que no pueden apreciarse los detalles de objetos de *atrezzo* tan pequeños. A nosotros nos sirven, además, para saber que realmente aparece en escena, hecho que constata también la voz de Beringuella “¿Tú estás ciego o no lo ves?” (v. 200). El *orillo* es, según Covarrubias, “particularmente, el extremo del paño que se haze de lana basta y grossera”<sup>570</sup>, y el hecho de que sea amarillo incrementa su valor por el trabajo del teñido y la semejanza con el oro. También es significativa la contraposición con los paños de “pardillo” o pardo puesta de manifiesto, porque son inferiores al ser de un color “propio que la oveja o el carnero tiene, y le labran y adereçan, haziendo paños d’él sin teñirle.” La diferencia es importante para la pastora, aunque ridícula a los ojos de una corte en la cual el lujo en el vestido es fundamental para hacer ostentación de poder. La comicidad está servida, pues, en la sala de palacio.

Después del intercambio de regalos, se ponen en marcha, bailando y cantando un villancico, camino de la *majada*. A Lucas Fernández, las didascalias implícitas le permiten señalar el movimiento escénico de los actores, así como el modo en que lo hacen. Asimismo, también contribuyen a recrear un escenario campestre:

BRAS GIL	<i>Tiremos nuestro camino allá, carria la majada.</i>
BERINGUELLA	¿Y adónde está careada?
BRAS GIL	<i>Allá en somo, azia el espino. Por tanto, d[e] acá aballemos..</i>
BERINGUELLA	En buena fe que me praz.
BRAS GIL	Pues a mí también me haz.
BERINGUELLA	Aballemos.
BRAS GIL	Aballemos, que <i>cantando nos iremos.</i>
BERINGUELLA	¿Qué <i>cantar</i> quieres cantar?

<sup>569</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>570</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 840.

BRAS GIL      Uno que sea *de vaylar*,  
 por que más nos reolguemos.  
 (vv. 205-216)

Los deícticos, el *camino* y el *espino*, configuran ese espacio ficcional campestre que se pretende construido a varios niveles, atendiendo a la perspectiva, se halle o no reproducido en el espacio real. Lo que sí es real y ocurre sobre la escena son las acciones de canto y baile. Aunque, en un principio, parece que sólo van caminando, en el último momento, deciden marcharse con un *cantar de vaylar*. Esta acotación significa que el villancico que se canta a continuación se interpreta acompañado de un baile. Nos parece de todo punto interesante añadir este *cantar de bailar* a los términos ya catalogados del ámbito de la canción o el cantar.<sup>571</sup>

Por otra parte, se cumple al fin la amenaza que temía Beringuella, al aparecer su abuelo mientras bailan y cantan. Lucas Fernández recurre a una didascalia explícita para señalar que la aparición es sorpresiva:

*Aquí entra de improviso el ahuelo de Beringuella llamado Juan Benito.*<sup>572</sup>

Este “aquí” y la locución “entrar de improviso” no deja lugar a dudas de que interrumpe el baile y el danzado, hecho que se refuerza con los reproches que les lanza al encontrarlos “en gran grolía y prazentorio” (v. 235). Pero vayamos por partes, pues la expresión *entrar de improviso* nos parece de gran interés para comprender el desarrollo de la técnica del actor, así como del propio juego escénico. *De improviso* es definido por el *Diccionario de Autoridades* como “Modo adverbial, de repente, sin previsión ni prevención” y por Terreros como “Inopinado, repentino, improvisamente”, mientras el *DPESO* lo recoge en las locuciones “cantar, tocar de improviso” y “decir, hablar de improviso”. En el caso de *entrar de improviso*, creemos importante registrar que se trata del modo de *entrar* de un personaje, es decir de trasladarse de fuera de la escena adentro, siguiendo la definición de *entrar* del *Diccionario de Autoridades*: “Passar del sitio, terreno, espacio y lugar que está de la parte de afuera, al que está de la parte de adentro, o del que está desta pieza a la que se sigue afecta.”

<sup>571</sup> El *DPESO* ya recoge términos como “cantar, cantarcillo” y “cantar”,—así como múltiples locuciones o expresiones referidas a la técnica del canto. No obstante, la singularidad del “cantar de bailar” de Fernández radica en que se refiere a un tipo de canción.

<sup>572</sup> *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, ed. cit. p. 89.

Supone que al personaje no se le ha anunciado por medio de un saludo ni de las palabras de ningún otro, de manera que, seguramente, busca sorprender. No obstante, Fernández demuestra gran ingenio al haber introducido la amenaza de este personaje de mano de Beringuella, posibilitando que un público acostumbrado sólo a que aparezcan sin avisar cierto tipo de personajes —siempre sobrenaturales— pueda reconocer al abuelo instantáneamente.

Se presenta el Viejo —en este caso, abuelo de la zagala—, como personaje novedoso, pues aunque Encina ya había subido a escena a un Viejo en la *Égloga de la pasión*, hay claras diferencias entre ambos. De hecho, este es, sin duda, uno de los predecesores lejanos del Barba o personaje protector de la comedia barroca, así como del rústico ultrajado del drama de la honra, aunque Juan Benito muestre gran zafiedad en su modo de expresión al sentirse damnificado. Ello no obsta para que defienda la sabiduría y dignidad de la vejez ante los insultos de Bras Gil:

BRAS GIL	Siempre vi perder los viejos el seso y tornarse niños.
JUAN BENITO	Mas siempre hazen los cariños ñecios a los zagalejos, que aun los viejos, sus consejos dinos son de obedescer.
BRAS GIL	En grima y reñer, beber es su gloria y sobrecejos.

(vv. 290-297)

Dos caracterizaciones muy diferentes del Viejo, de cuyo aspecto sólo sabemos por el libro de gastos que llevaría una de las *cabelleras*, una *vara* (*¿de çintas?*) y *çapatos*. Sin embargo, creemos indispensable que fuera caracterizado como *viejo* de forma visible para la rápida identificación del público, como corrobora el hecho de que Bras Gil le espete “teneyuos, don viejo cano” (v. 346), pues ello significa que su peluca o cabellera presentaría un aspecto blanquecino.

Comienza, a continuación, el forcejeo y consiguiente pelea entre ambos, pues Juan Benito quiere llevarlo ante el “jurado” para que testifique que no ha tenido relaciones con Beringuella. “Anday” (v.314); “ño me lleuéys” (v. 318); “escomiença andar” (v. 329); “tírte a fuera” (v. 328) y “allá yrés” (v. 321), son didascalias que certifican dicho forcejeo entre ambos,

pasando finalmente a la riña cuando Bras Gil saca el arma con que amenaza al Viejo y Juan Benito saca también la suya:

Bras Gil	Sí, que no so algún modorro que assí me auéys de <i>hazer befas</i> ; sacudiros he en las ñefas con <i>aqueste cachiporro</i>
Juan Benito	Tirad vos allá, don borro, son daros he nessa morra vn golpe con <i>esta porra</i> , que os aturda, don codorro. (vv. 337-346)

La tensión crece y Bras Gil se queja de que el Viejo le *hace befas*, que es una interesante expresión con dos posibles interpretaciones si atendemos a la definición de Covarrubias de *befa*:

Es burla y escarnio que uno haze de otro; palabra toscana del verbo beffare, burlar, escarnecer; y hase de advertir que algunas vezes escarnecemos con cierto movimiento de la nariz y labios y un sonido inarticulado de las dos letras B, F.<sup>573</sup>

Esto es, o bien Juan Benito le insulta sin más o también acompaña los insultos con dicho movimiento descrito en el *Tesoro*. Aumentaría, sin duda, la comicidad de la escena y el tono de la parodia, que alcanzaría sus máximos con el uso de la *porra* y el *cachiporro*. Gil Bras maneja este último, descrito así en el *Diccionario de Autoridades*:

Un palo de varios tamaños, que al un extremo tiene de la misma madera una como cabeza o bola, mas o menos gorda, segun la fuerza del que la ha de manejar, y de él usan los rústicos, y los Pastores para su defensa. Pudo formarse esta voz de Cacho y Porra, porque parece un pedazo de clava o porra, como si dixesse, Cacho de porra. Latín. *Clava. Fustis capitatus*.

Mientras Juan Benito utiliza la *porra*, que parece algo distinta:

---

<sup>573</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 203.

Un bastón por la parte de la manija recogido, y por el cabo grueso. Y dixose assi por tener la forma del puerro. Con estas porras peleavan antiguamente, y para mayor fortaleza las guarnecían con hierros y púas. De aquí se dixo porrazo y aporrear y aporreados.<sup>574</sup>

Las expresiones de Juan Benito (“asentarvos he la mano” (v. 349); “¡Harre acá...!” v. 363; “Asperá, asperá, asperá” v. 375), y las de Bras Gil (“pegaros he en los costados / un par de sejos pelados” vv. 371-372; “ño’s bengáys acá llegando” v. 377), hacen patente el dinamismo de una escena, repleta de empujones, pasos adelante y atrás e, incluso, golpes. Así lo constata Miguelturra, el nuevo personaje que entra en escena: “¿por qué reñéys? / Passo, passo, no’s tiréys / tan rezio a las mamulleras” (vv. 379-381). Las *mamulleras*, procedentes de *mamullar*, podrían ser las “quijadas”,<sup>575</sup> ya que estarían dándose puñetazos.

Siguen amenazándose un poco más mediante expresiones como “zimbrar el cayado por somo del pestorejo” (v. 390) y “sobar la pelleja o pilleja” (v. 383), hasta que Miguelturra los manda callar a los dos, se supone, mirando a Bras en primer lugar, y luego a Juan Benito, como invita a pensar el tuteo al mozo y el voseo al viejo (“Calla ya, y callad vos” v. 397). Miguelturra, que hace su entrada hablando en latín (“Verbum caro fatuleras” v. 378), es otro pastor y, por tanto, debe ir ataviado con la correspondiente *peluca*, *vara* y *çapatos*.

Suya es la idea de *desposarlos* allí mismo (v. 430) para atajar cualquier mal que pueda haber sucedido sin necesidad de acudir a pleitos, pues no es deseable “a les yr dar de beber” (v. 429) a los letrados, alguaciles y jueces.<sup>576</sup> Una vez constatada la igualdad entre ambas castas —que, desde luego, resulta ridícula a ojos del público— acaban las tensiones, hecho que se refleja en las palabras de unos y otros. Juan Benito declara “estoy muy prazentero” y lo mismo dice Gil Bras cuando Miguelturra le indica “Allégram[e] acá essa *gesta* / y aquellótrate *de vero*” (vv. 476-477). *Gesta* hace referencia, en nuestra opinión, al rostro y, más todavía, a la expresión del rostro, por cuanto el conjunto de *gestus* o gestos es la voz latina *gesta*. Es una indicación directa de Miguelturra para que Gil Bras cambie su expresión por una más adecuada para el momento del desposorio, al igual que la voz sayaguesa *aquellotrarse*, que vale

<sup>574</sup> *Ibidem*, p. 878.

<sup>575</sup> El *Diccionario de Autoridades* recoge la voz *mamullar* “Por semejanza vale hablar, o pronunciar mal, con páusa y intermisión, de modo que no se entiendan bien las palabras. Latín. *Balbutire. Aegrè loqui*”. De ahí que las *mamulleras* fueran las mandíbulas o quijadas, siguiendo con el vocabulario cercano siempre a lo animal o más propio de las bestias.

<sup>576</sup> Nótese ya la mala fama de las autoridades, que tanto servirán al enredo en las farsas.

*alegrarse*. Pero le pide que lo haga *de vero*, esto es, de verdad.<sup>577</sup> Finalmente, también Beringuella se muestra “alegre” (v. 480) por su matrimonio, que se da por realizado una vez ambos dicen estar contentos.

Finalmente, hay también unas interesantes didascalias —no halladas hasta el momento en ninguna de las piezas—, que hacen referencia directa al cambio de tiempo y de luz: “Vamos d[e] aquí, que anochece” y “Vámonos, que ya [e]scurece / y aun el sol ya s[e] a encerrado” (vv. 551 y 552-553). Desde luego, no puede esperarse que estas indicaciones tuvieran que hacerse realidad en escena, pero sí demuestran una voluntad clara de Fernández por mostrar ese paso de las horas, que añade verosimilitud a la obra, y que da un motivo creíble a los personajes para abandonar el monte en el que se hallan.

Pero todavía entra un personaje más en escena, Olalla, la esposa de Miguelturra, quien no aparecía en el escenario ya que el resto de personajes no la veía (“¿Y está ‘cá?” v. 555), aunque su marido sabía que estaba cerca y por ello les indica dónde y la llama (“yrnos emos al llugar” v. 558; “Ah, Olalla” v. 559; “Aballa, ‘balla, / comiéçate acá [a] llegar” vv. 560-561).

Con la segunda pastora sobre la escena, se produce la situación perfecta para contar el acontecimiento principal que se ha producido sobre las tablas, a saber: el casamiento entre Beringuella y Gil Bras. Esta noticia da lugar a una bonita —al tiempo que algo maliciosa— descripción de la recién casada:

OLALLA	Por esso está oy tan <i>vella</i> , tan <i>galana</i> y <i>repicada</i> .
MIGUELTURRA	Toda está <i>recrestellada</i> .
OLALLA	Verá, <i>el ojo le guindea</i> .

<sup>577</sup> Aunque la expresión sea muy parecida a *de veras*, ya recogida en el *DPESO*, no creemos que, de momento, tenga aquí el mismo significado.

Usado siempre en plural, significa la realidad, verdad y seriedad en las cosas, que se hacen o dicen, o la eficacia, fervor y actividad con que se ejecutan. Viene del Latino *Verum. Serta, orum* (Dicc. Aut.) # Usado en plural, lo mismo que verdad, realidad, seriedad (Terrerros)

Los testimonios aportados, creemos, son la clave para comprender el uso de esta voz, y que la alejan de la que analizamos aquí:

→ “Y éste baste por ejemplo general de lo mucho que importa que el actor haga su oficio con mucho primor y muy de veras; que, pues nos llevan nuestros dineros de veras y nos hacen esperar aquí dos horas, razón es que hagan sus acciones con muchas veras; los cuales solían hacer de tal manera los actores griegos y latinos, que los oradores antiguos aprendían de ellos, para en el tiempo de sus oraciones públicas, mover los afectos y ademanes con el movimiento del cuerpo, [...]” (Pinciano, III, pp. 284-5) → “Que tiene bellaco fin [la comedia] / malos versos, pocas veras.” (Rojas, *Viaje*, p. 231)

MIGUELTURRA      Ño ay quine la habre ya ni vea.  
 OLALLA              *Sonríese la callada.*  
 (vv. 564-569)

Bella, galana, repicada y recrestellada son los adjetivos que le propinan a la pastora, quien se muestra avergonzada por ello (“No me querás vergoñar” v. 570). *Repicada* significa “demasiado pulida”, y hace referencia a un cambio operado en Beringuella tras la boda, al igual que lo indica “recrestellada”, que no se encuentra en el *Diccionario de Autoridades* ni en Covarrubias, pero que parece provenir de *cresta*.<sup>578</sup> En sentido metafórico, *recrestellar* denotaría el exceso de aderezo de una persona, adjetivo plenamente coincidente con *repicada*. Estos comentarios producen que Beringuella tema la mofa por parte de Olalla: “Verá cómo me combate / con su huerte *motejar*”<sup>579</sup> (vv. 572-573). Por otra parte, este *motejar* resulta interesante desde el punto de vista lexicográfico —como recoge el *DPESO*—, puesto que las piezas del teatro aurisecular están llenas de *motes*:

Algunas veces significa dicho agudo y malicioso, que en latín llamamos *dictorium*, y de aquí se formó el verbo motejar, que es poner falta en alguno (Cov.) # Se toma también por apodo, dicho con una voz o palabra. Lat. *Dictum. Apelletio proba* (Dicc. Aut.) # Burla apropiada que se dice o que se chasquea (Terreros)

Creemos, pues, que si *motejar* “es poner falta en alguno” según Covarrubias, y *mote* “vale tanto como una sentencia dicha con gracia y pocas palabras”,<sup>580</sup> en nuestra opinión, no cabe dudas de que este verbo forma parte del ámbito de la actuación.

Pero Olalla no parece querer seguir *motejando* a Beringuella, sino abrazarla, como indica la didascalia “quírote abraçar” (v. 574). A ello siguen algunas breves reflexiones sobre la vejez y la mocedad hasta que Juan Benito vuelve a forzar la marcha de todos, a través de un diálogo desde el cual Lucas Fernández controla a la perfección el modo en que se marcharán:

JUAN BENITO      [...]

<sup>578</sup> “Cresta”, según Covarrubias, es “el penacho de carne que el gallo tiene sobre la cabeça, y otras aves la tienen de pluma”. *Tesoro*, ed. cit., p. 369.

<sup>579</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>580</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 816.



aballá, arrancá de a'y  
que bien podéys yr habrando.

MIGUELTURRA Habrando no, *son cantando*  
*vn cantar como serranos.*

BRAS GIL Pues *asíos por las manos*  
y ir lo emos *vaylando*.  
¿Queréys *dançar* con nosotros?

JUAN BENITO Dançay, que ¡míafé! yo...  
ya mi tiempo se passó.  
Haze lo vuestro vosotros.

BRAS GIL Pues no [e]stemos en quellotros.  
*sus, cantemos voz en grito,*  
*con prazer demos apito*  
*y saltemos como potros.*  
(vv. 588-601)

Se marchan, pues, asidos de las manos, bailando y cantando un son como serranos. Todos, excepto Juan Benito, el Viejo, a quien invita Bras Gil, aunque él declina la oferta. Es muy conveniente ya que, de este manera, quedan dos parejas para el momento del baile.

Nos interesan las expresiones *cantar voz en grito* y *dar apito* porque responden con claridad a ese *cantar como serranos*, es decir, gritando. Ya vimos el significado de *dar apitos* en el teatro de Juan del Encina y, como aquí, respondía a un modo de expresión característico propio de los rústicos. Por ello, como en el análisis de Encina, nos parece correcto identificar ese *dar apito/apitos* como parte de la técnica del actor. Acrecentamos en este caso, que lo mismo ocurre con *cantar voz en grito* y *cantar como serranos*.

Finalmente, Lucas Fernández introduce también la didascalia *saltar como potros*, indicando al actor que ha de saltar, pero no de modo cortés como en otras danzas, sino con el embrutecimiento y falta de elegancia de los rústicos. El villancico constatará después ese modo de bailar: “demos tortas y vaylemos” (v. 605); “demos saltos y cantemos / hasta en tierra nos caer” (vv. 607-608).

Gracias a los apelativos usados durante el villancico, sabemos que comienzan bailando Miguelturra y Olalla hasta desfallecer, y que después se unen a la fiesta Bras y Berenguella (“A’yna, Bras, tú y Beringuella / salí, salí acá a vaylar vv. 612-613) y terminan bailando todos:

*Çapatetas arrojemos  
repicadas por el cielo;  
mill altibaxos peguemos  
por acaronas del suelo.  
Reholguémonos sin duelo,  
presto, todos, ¡sus!, acá.  
Vamos, q'escurece ya.  
(vv. 626-632)*

Puesto que se trata de un villancico, bien puede ser que no sigan las instrucciones del baile, aunque es cierto que se trata de una canción que integra a los personajes de la obra y que, por tanto, sigue ofreciéndonos información sobre quién entra a bailar o quién canta. De este modo, no nos resulta descabellada la idea de que *arrojar çapatetas repicadas por el cielo* o *pegar altibaxos* sean didascalias implícitas para ese baile de estilo pastoril.

### 3.2.3.2 *Farsa o quasi comedia de Pravos, Antona y un soldado*

Esta *farsa* o *quasi comedia*<sup>581</sup> comienza utilizando el término *persona*<sup>582</sup> para referirse a los personajes que en ella se *introduzen*. No se trata ya de *interlocutores*, sino de este otro término

---

<sup>581</sup> La nomenclatura “farsa o quasi comedia” despierta gran interés, ya que el segundo término es acuñado por Fernández y parece presentarse como un sinónimo o explicación del primero: “Creo que este es el momento de recordar que si bien *égloga* y *auto* tienen una vida propia como designaciones de piezas dramáticas, *quasi comedia* en cambio carece completamente de ella, y ni siquiera está muy claro que el término que presenta disminuido la tuviera. Es por ello por lo que podría suponerse que en el caso de las piezas profanas Lucas esté empleando el término *farsa* con una relación de disyunción de equivalencia merced a la conjunción copulativa, como explican Alcina Franch y Blecua (1989: 1172). Por ésta entendemos aquella en la que los miembros son equivalentes, cuando menos, sustitutivos uno de otro. Se presentan (a) como alternativa; (b) como tanteo, sobre todo en las comparaciones (en este caso cada uno de los miembros aventura una comparación más expresiva, cualquiera de las cuales describe igualmente el objeto); (c) por sinónimos. En esta última forma, es característica la construcción en que el segundo miembro renuncia al sinónimo posible cuando el hablante no conoce el nombre preciso que aventura en el primer miembro de la disyunción.

Ahora bien, no parece que la expresión gane en claridad con la presencia de ese término *quasi comedia*, acuñado por el salmantino. Su empleo sería lógico si el receptor tuviese conocimiento de los límites de las obras englobadas bajo el marbete *comedia*, tan lejanos entonces de lo que habitualmente por ella se comprende en un momento posterior. Si su público eran espectadores cortesanos, es comprensible que el autor desee que el título evite la posibilidad de que por él se identificase a los personajes teatrales con los cortesanos; por otra parte, tampoco ellos querrían verse englobados entre los personajes que distinguen a la *comedia* de la *tragedia*, de acuerdo con la distinción establecida por Diomedes, en Curtius (1981: 624), y que impera hasta bastante tiempo después con diversas modificaciones según Pérez Priego (1978): «Comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur heroes, duces, reges, in comoedia humiles atque privatae personae; in illa luctus, exilia, caedes, in hac amores, virginum raptus». Por otra parte, está también próxima la versión al español de la obra de

que, no obstante, es sinónimo del anterior, al igual que de *máscara* o personaje. Y, aunque más adelante Terreros advierta que la persona es “Lo mismo que Actor, en una comedia, &c. personaje”, creemos que todavía no es la intención de Lucas Fernández, puesto que el término viene acompañado por “se introduzen” y, a continuación, se nombra a los personajes. Por otra parte, el valor de *introduzirse*, creemos, es aquí el de *entrar* porque la lexicografía recoge la significación de “Poner una cosa dentro de otra” (*Diccionario de Autoridades*), y Covarrubias lo ejemplifica “como introducir a uno en palacio para que hable al rey.”<sup>583</sup> Este concepto de *entrada* para hablar o decir alguna cosa cuadra perfectamente con el área dramática que nos ocupa.

Se presenta el pastor Pravos sin didascalia explícita, hecho que nos hace pensar en que ya se encuentra sobre la escena cuando comienza la obra, y que, además, se refuerza por el hecho de que no lleve una dirección concreta como hemos visto que sucede en otras piezas. Se trata de un pastor casi muerto de amor, que se describe del modo en que ya hemos visto que lo hacen aquellos que vagan penando. No obstante, hay algunas expresiones que, creemos, pueden ir más allá de la retórica e ir acompañadas de gestos y posturas corporales. Dice traer “tortijones”, que el *Diccionario de Autoridades* describe como “Dolor agudo de tripas, que parece que las tuerce. Llámase mas freqüentemente tortijón, ò retortijón, y en las bestias torozón.” Estos dolores podrían llevar al representante a llevarse las manos a la tripa y a retorcerse, cosa que lo situaría en ese plano escatológico en que se mueven los rústicos.

La segunda de las expresiones de este pastor es “...l’afición / me desmuele estos pulmones” (vv. 20), que nos parece —debido al uso del demostrativo *estos*— puede dar a entender que el actor se toque el pecho para representar que le cuesta respirar.

En tercer lugar, encontramos también una muy interesante, que hace referencia tanto a su aspecto desaliñado como a su dolor: “la greña se m’espelunca” (v. 21). Creemos, sin duda,

---

Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Comoediam*, en la que el traductor español es determinante en su descripción de la *comedia*: «estilo baxo, que tracta de cosas vulgares & ínfimas, como hechos de pueblo, aldeanos e perssonas rrústicas» estudiada por Penna (1965: 112).” (Miguel García-Bermejo Giner, «En torno al término "farsa" en Lucas Fernández, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Notas de reproducción original: Otra ed.: Andrew Martin Beresford (ed.), *"Quién hubiese tal ventura": Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Department of Hispanic Studies of the Queen Mary and Westfield Collage, 1997, pp. 331-340. [10/10/2015] Vid. Malveena McKendrick, *El teatro en España, 1490-1700*, Barcelona, Oro Viejo, pp. 16-20; Díez Borque, José María, «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey*, J. M. Ruano de la Haza [ed.], Ottawa, Dovehouse editions [Hispanic Studies], 1989, pp. 101-118.

<sup>582</sup> Citamos por la edición de María José Canellada, *op. cit.*, p. 133.

<sup>583</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 740.

que Pravos lleva el cabello descompuesto; todavía más de lo que acostumbran los pastores. Lo refrenda Covarrubias en su definición de *greña*:

Es la cabellera rebuelta y mal compuesta, quales suelen traerlas los pastores y los desaliñados, que nunca se la peinan; y éstos dezimos estar desgreñados. Es vocablo español antiguo, de que usó Mingo Revulgo: *El cabello desgreñado*, / *No te llotras de buen rejo*. Díxose greña, *quasi* creña de *χρεξ*, *capillus*, y de *cres*, creña y greña.<sup>584</sup>

En cuanto a “espeluncar” parece una deformación sayaguesa de *espeluznar* o *espeluzos*, que vale por “un herizamiento de cabello”, mientras que *espeluzarse los cabellos* significaría “levantarse en alto.”<sup>585</sup> Esto, junto a “tómame pasmo y terito” sería muestra de los temblores que le provoca su malestar, aunque nos parece mucho menos probable que los tiritones se escenificaran. De ser así, el representante debería realizar gestos exagerados para hacerlos apreciables o visibles al público. Algo similar sucede con “Traygo caydos los braços” (v. 27) y “...assí me cuelga la baua” (v. 44), aunque la primera expresión hace referencia a una postura que podría acusar desde el comienzo de su parlamento, mientras la segunda podría consistir en abrir la boca exageradamente entre verso y verso. En definitiva, Lucas Fernández pinta perfectamente un *cuadro clínico* grotesco de la enfermedad del amor, que hace honor al término *farsa* que titula la pieza, y que le aleja del caballero enamorado de la tradición lírica trovadoresca.

Una vez termina este primer parlamento, el autor indica —ahora sí mediante didascalía explícita— la segunda parte de esta actuación en solitario de Pravos:

*Aquí se sienta el pastor en el suelo y dize las siguientes coplas.*<sup>586</sup>

Encontramos varias indicaciones interesantes, como lo es el mismo hecho de controlar ciertos movimientos escénicos, bien para no dejar al azar la puesta en escena, bien para ayudar al lector a imaginar algunas partes del drama. Por un lado, señala mediante una didascalía de movimiento que Pravos debe sentarse en el suelo, hecho que queda constatado por el propio pastor *a posteriori* (“Quiérome aquí rellanar” v. 71) y por el Soldado cuando

<sup>584</sup> *Ibidem*, p. 658.

<sup>585</sup> *Ibidem*, p. 554.

<sup>586</sup> Lucas Fernández, *Farsa o quasi comedia de Pravos...*, ed. cit., p. 136.

entra en escena (“¿Qué hazes ahí rellanado? v. 102).<sup>587</sup> En segundo lugar, encontramos la expresión *dezir coplas*, que resulta bastante atractiva por cuanto implica técnica vocal. ¿Acaso estas coplas no se *dicen* de la misma forma que los demás versos? La lexicografía trata de arrojar luz sobre el tema, y el *DPESO* ya incluye entre sus entradas las principales referencias de las voces *copla*, *coplilla*, *coplita*:

| 1. Cierta verso castellano, que llamamos redondillas, quasi copula, porque va copulando y juntando unos pies con otros para medida y unos consonantes con otros para las cadencias. También se usaron coplas de arte mayor, en cuyo lugar sucedió el verso italiano, de que están compuestos los sonetos y las canciones (Cov.) # Cierta género de metro castellano, que hoy se compone de cuatro versos de ocho u once sílabas, que unas veces son consonantes, y otras asonantes. [...] Lat. *Hispanicus rithmus reciprocus, vel reciprocans*. La *coplilla* es de poca importancia y propia de la gente vulgar (Dicc. Aut.) # Verso con cierto número de sílabas, y con asonancia o consonancia y, a veces, sin ella. Fr. *Couplet*. Lat. *Rhythmus reciprocans*. It. *Verso* (Terreros) # Composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y por lo común sirve de letra en las canciones populares (Ferrera Esteban, I, p. 486)

Por lo que se refiere a la primera parte de la expresión *dezir coplas*, hay que subrayar que *dezir* también se encuentra en el *DPESO* como propia del teatro, y diferenciada en el *Diccionario de Autoridades* de *hablar* por “pronunciar alguna cosa, teniendo algún conocimiento o inteligencia de lo que se refiere, explica o aconseja.” En este caso, creemos, *dezir* adquiere el significado de *recitar* y se entiende, por tanto, que el representante debe modular su voz de un modo distinto al *dezir las coplas*.<sup>588</sup>

<sup>587</sup> No nos extenderemos en el término “arrellanarse”, pues ya profundizamos durante el análisis de las obras de Juan del Encina.

<sup>588</sup> Más adelante, encontraremos otro ejemplo de *dezir coplas* en *Vigilia y octavario de San Juan Baptista* (1679), de Ana Francisca Abarca de Bolea: “Dijo Pascual: «Buena treta ha sido la del señor Santiago, pues no sólo ha querido las primicias de nuestra voluntad, sino que nos ha dezclado los pregenios, haciéndonos *dezir coplas* a salga como saliere, y a fe que cantaré unas a muesa Señora que buenos días ha que las oí cantar al cura de nuestra parroquia en el día de las candelas»” (M<sup>a</sup> Ángeles Campo Guiral (ed.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994, p. 179. *Apud* Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [8 de octubre de 2015]. Por su parte, volveremos a encontrar la expresión *recitar coplas* con gran posterioridad en la literatura española, de la mano de Unamuno, en su particular visión de unos de los iconos auriseculares: “[Donde se prosigue la narración de la desgracia de nuestro Caballero] Tendido Don Quijote en tierra se acogió a uno de los pasos de sus libros, como a pasos de los

Y en este momento aparece en escena el personaje de mayor interés de la obra: el Soldado. Y lo hace tras ser anunciado por la segunda didascalia explícita de la obra: “*Entra el Soldado, o Coiço, o Infante, y razona con el pastor.*”<sup>589</sup> El rango lo conocemos gracias a los términos *infante* y *çoiço* ( *suizo* o *zoizo* “antiguo soldado de infantería”, según el *DRAE*), esto es, un miliciano de “los que pelean a pie, y son gente luzida y determinada”.<sup>590</sup> Estamos de acuerdo con Françoise Maurizi cuando explica la abundancia de términos para nombrarlo:

Lo que parece caracterizar, a través de estos tres términos, al nuevo *dramatis personae* es que forma parte de esa gente de armas extranjera que vende por un sueldo sus servicios a quien los necesita. Las voces aquí empleadas excluyen en el personaje la nobleza. El soldado que sale a escena no tendrá por supuesto caballo, pues ni siquiera es un escudero; se sitúa en lo más bajo: la infantería. En todo caso, al acumular los términos, la acotación expresa lo no dicho: este guerrero no es un noble; más aún, parece que se le niega toda hispanidad.<sup>591</sup>

Sus primeras palabras “¡A, zagal, digo, ouejero!” (v. 101) son didascalias implícitas que indican movimiento o desplazamiento previos, como indica Hermenegildo,<sup>592</sup> continuando los versos siguientes con la descripción del aspecto físico y postura de Pravos: “Qué hazes a’y rrellanado / tendido en aquese prado? / lanudo, xeta grosero?” (vv. 102-103). *Lanudo* hace referencia, seguramente, al vestuario del pastor, pues según el *Diccionario de Autoridades* es “lo que tiene mucha lana” y, obviamente, alude al típico traje de pieles. No obstante, es un insulto utilizado también por el soldado para situarse por encima del rústico, tratándolo como un paria.

---

nuestros nos acogemos en nuestra derrota, y comenzó a revolcarse por tierra y a *recitar coplas* [...]” (Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Alberto Navarro, Madrid, Cátedra (Madrid), 1988, p. 188). El subrayado es nuestro.

<sup>589</sup> Lucas Fernández, *Farsa o quasi comedia de Pravos...*, ed. cit., p. 137.

<sup>590</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 736. Además, la historiografía de la época los retrata, efectivamente, del modo en que Lucas Fernández lo hace en la obra: “Vinieron asimismo a servir al Rey y a la Reyna vna gente que se llamaua los soyços, naturales del reyno de Sueca, que es en la alta Alemania. Éstos son hombres beliciosos & peleauan a pie e tienen propósito de no boluer las espaldas a los enemigos e por esta causa las armas defensiuas ponen en la delantera Se no en otra parte del cuerpo y por esto son más ligeros en las batallas. Son gentes que andan por las tierras a ganar sueldo & ayudan en las guerras que entienden que son más justas. Son devotos & buenos cristianos; tomar cosa por fuerça reputan a gran pecado”. (Fernando de Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, vol. 2, p. 74. *Apud* Françoise Maurizi, «La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández», *Criticón*, 66-67, 1996, p. 302).

<sup>591</sup> Françoise Maurizi, *op. cit.*, p. 289.

<sup>592</sup> Alfredo Hermenegildo, «Acercamiento al estudio de las didascalias...», *op. cit.*, p. 726.

La caracterización del soldado se lleva a cabo desde el *argumento* de la obra, en el que todos los pastores tienen nombre excepto este personaje, al que se alude como “un soldado”. Como apunta Françoise Maurizi:

La a-nominatio estereotipa al personaje apartándole con nitidez del mundo en el que, por el espacio de un momento, el de la ficción teatral, convive con más o menos fortuna. Así es como el término «soldado» del que tenemos cuatro ocurrencias en la rúbrica es el único que caracteriza al personaje.<sup>593</sup>

No obstante, poco a poco, irá conformándose el tipo por su postura ante las distintas situaciones, su forma de interactuar con los pastores, su modo de hablar y la visión que de él tienen los rústicos.

En su primera interacción, este personaje tutea e insulta al pastor, mientras que este emplea el voseo como signo de respeto, aunque no lo conozca. Existe una distancia entre el ámbito del pastor (el campo) y el ámbito del soldado (la ciudad), que es donde parece situarlo rápidamente el pastor. De hecho, Pravos se muestra desconfiado, como demuestran sus palabras:

No es eso ¡míafé! *señor*,  
son de que *soys de ciudade*  
y andáys siempre con *ruindade*;  
¡míafé!, *he de vos temor*.  
(vv. 121-124)

Las palabras “señor”, “soys de ciudad”, demuestran que Pravos lo identifica como palaciego, pues más tarde lo presenta a su amigo como “valiente hidalgo” (v. 301) y este le llamará “perrigalgo” (v. 304). Por tanto, sabemos que es un soldado porque lo dicen las didascalias explícitas, pero su seriedad y su discurso sobre el amor, *a priori*, concuerdan con la dignidad con la que los caballeros o escuderos lo habían hecho hasta ahora sobre las tablas. El contraste entre ambos mundos (aldea y corte) parece estar servido, aunque poco a poco irá desdibujándose la frontera entre ambos para descubrir que el personaje que parece un cortesano es, realmente, un simple soldado de a pie.

---

<sup>593</sup> Françoise Maurizi, *op. cit.*, p. 288.

El segundo pastor se introduce en escena con la tercera didascalia explícita de la misma (“*Entra Pascual*”<sup>594</sup>) y mediante el saludo a su compañero. “Ha, Prauos, a, zagalejo” (v. 281). Tampoco él identifica al Soldado por su apariencia y, de hecho, ni siquiera se percata de su presencia, como indica la didascalia: “Señor bueno, perdoná, / que ñ’os vía, en mi conciencia” (vv. 290-291). Ambos pastores piensan que es cortesano pues este es el papel que desempeña hasta que él mismo se presenta, a instancias de Pascual: “Quién es vuestra reverencia?” (v. 403). A lo que responde mediante una larga perífrasis, desvelando así que es un soldado “Soy vn hombre de seguida, / que la vida / traigo puesta por ordenança” (v. 404). Es entonces cuando se percatan de su error y comienzan a ridiculizarlo (“¿Quiçá soys de los que andáys / como grullas en rincrera?” vv. 410-411) y a atacar su *modus vivendi* basado en la holgazanería, violencia, avaricia y atrevimiento con las serranas de los rústicos. El Soldado, en su altivez, no se da por aludido, como constata su comentario “No trates dessa manera / a los pobres compañeros” (vv. 440-441).

La presencia de este altivo soldado *Zoiço* ha de diferenciarse bien de la de los pastores, y mientras que estos deben llevar el pelo desaliñado y más largo, él, seguramente, lleve barba y se comporte con gran seriedad. Así lo suponemos tomando como base la descripción que hace Pascual de los soldados de su ralea: “Barbudos, por espantar, / andáys, y miráys ceñudos. / Mostráys los gestos sañudos; / vuestro oficio es renegar” (vv. vv. 490-493). Ante este ataque, el soldado comienza a amenazar al pastor, que no parece sentir ningún miedo, en un cómico diálogo del que podemos extraer algunas conclusiones:

SOLDADO	Haré de tus huessos birlos, desossarte hé pieça a pieça, y bola de tu cabeça.
PASCUAL	¡Ay! ¿Qué cosa es chirlos mirlos?
SOLDADO	¿Tú no vees que <i>me demudo</i> ? Di, lanudo. Dime, ¿no sudas de miedo? Desgarrarte he todo crudo, don xetudo.
PASCUAL	Quit’allá, ño <i>habrés de dedo</i> .
	[...]

<sup>594</sup> Lucas Fernández, *Farsa o cuasicomedia de Pravos*, ed. cit., p. 142.



SOLDADO      *No te vean más mis ojos.*  
 PASCUAL      ¿Vos hauréys matado ciento?  
 SOLDADO      Son tantos que no ay cuento.  
 PASCUAL      ¡Quiçás que ño fuessen piojos...!  
 [...]
   
 SOLDADO      ¡O, mal grado, o despecho!  
                     O, derreniego y no creo;  
                     *hago vacas y pateo.*  
                     ¡O, mal villano contrecho!  
                     (vv. 510-543)

Cabe destacar las continuas y desmesuradas amenazas del Soldado ante un Pascual gracioso, que no sólo le incordia y se mofa de él, sino que, además, le prohíbe que le señale con el dedo, seguramente, apartándolo (“Quit’allá, ño habrés de dedo”)<sup>595</sup>. Eso demuestra la falta de respeto del pastor hacia el Soldado, a quien no considera superior a él. Esto nos lleva a pensar que tampoco al público le parece merecedor de ningún respeto este soldado, pese a las ínfulas con las que había subido a las tablas.

Por otra parte, hay un atisbo de ese *miles gloriosus* de Plauto en los versos en que asegura haber matado a tantos que no puede contarlos. No obstante, aún falta mucho para acercarse al clásico soldado fanfarrón latino. También se precia de mujeriego, aunque con mucha más discreción que el personaje de Plauto, bajo un camuflado “¿quién podrá dexar / de amar?” (vv. 474-475), cuando Pascual acusa a los soldados de seducir a las *serranas*. Faltan muchos otros atributos que le acerquen al tipo, como la cobardía, las constantes bravuconadas, exageraciones o creerse muy atractivo con las mujeres, resultando, así, de mayor originalidad. De hecho, parte de la crítica considera que, tal vez, este soldado provenga también de la tradición de las representaciones religiosas en las que aparecían los centuriones, vestidos de uniforme y procediendo de forma seria. Nosotros pensamos que este soldado *zoizo* —que, creemos, puede ser tenido en cuenta como personaje singular— es fruto más bien de la unión de ambos predecesores y de la maliciosa voluntad de ridiculizar a una

<sup>595</sup> Alfredo Hermenegildo también identifica estas palabras como una didascalía de orden motriz que implica un gesto. («Acercamiento al estudio de las didascalías...», *op. cit.*, p. 84.

parte marginal de la sociedad, en busca de privilegios a través de su participación en las constantes guerras.<sup>596</sup>

Físicamente, se diferencia con claridad de los pastores, y Lucas Fernández utiliza los diálogos para controlar a la perfección cada detalle del vestuario del soldado y de los objetos de *atrezzo* que le han de distinguir del resto. En primer lugar, señalamos los objetos que porta y que forman parte de su *tipo*, a saber: una *alabarda* (“Aquesta es vna alabarda” (v. 581); un *puñal* (“¿Y aquess’otro? —Es un puñal” (v. 584); una *cuchilla* (“¿Y esta cuchilla derecha?” (v. 590); una *cruz* (“¿Y a qué traes esta cruz? (v. 601); y en segundo lugar, también su vestuario: un *peto* (“Y aquest’otro, ¿qu’es? —Vn peto” v. 600); una *gorra* (“¿Qué traes en la modorra? / Es vna g[o]rra”) (vv. 604-605) y “las ñalgas descubijadas, destapadas, / andáys (vv. 594-596).

Esta última es, quizás, la más interesante de todas las didascalias, por cuanto hace referencia a lo ridículo de la parte trasera de la vestimenta de la infantería. Asimilando sus nalgas a las de una mona, provoca una animalización y feminización del soldado, para arrastrarlo al mismo nivel social que el de los pastores. Un duro golpe para un personaje que se cree perteneciente a un *status* superior, puesto que no habla sayagués y parece tener un mayor discernimiento y capacidad comunicativa que los rústicos. Se hace, en líneas generales, una dramatización ridícula del soldado, buscando la hilaridad de la escena convirtiéndolo en objeto de burla. Hace un descenso a los infiernos desde el aparente hidalgo culto de los primeros versos que recita sobre el amor, hasta el soldado ridiculizado por unos zafios pastores. Esto, como poco, los iguala, de manera que el público a quien se dirige esta obra debe estar de acuerdo con esta consideración. Quizás la farsa sea la única forma de poner en el lugar que corresponde a estos milicianos, pertenecientes a la escala más baja dentro del grupo de los defensores. Se desenmascara a un personaje que se apropia del discurso del cortesano, presentándose con una habla depurada y mostrando más sabiduría que la

---

<sup>596</sup> Respecto a la suerte que corrió el personaje del soldado suizo o zoizo, Fraçoise Maurizi ofrece interesantes datos: “Lo cierto es que el éxito de este tipo de soldado rebasa pronto el marco de las festividades cortesanas y sale el personaje de la sala a la calle. En 1508, los encargados de la organización del Corpus Christi le incorporan a las festividades públicas; se registra su presencia en la fiesta al lado de otros tipos ya graciosos:

... que se ygualaron por mano de Alfonso Gonçales canónigo e el Racionero Francisco Moreno porque se feçiesen los juegos que son tres momos y una dama e diez serranas con sus arcos de cascaveles bjen adreçados y unos çoyços que han de ser diez y siete e tres negros e vna negra que dancen y baylen e quatro portugueses que baylen a son de vnas sonajas e tres labradores jugando al avejón...”

(«La teatralización del soldado a fines del siglo xv en Lucas Fernández», *op. cit.*, p. 302.)

ignorancia de los pastores. Responde a la intención del teatro áulico, que intenta preservar el orden al mismo tiempo que entretiene.<sup>597</sup>

La comparación de las armas del soldado con las de los campesinos también contribuye a tal rebajamiento en las pretensiones sociales del soldado. El «garrote de recuero» (v. 586) y la «destral de azemilero» (v. 589) son los atributos villanos propios del recuero y del azemilero. De este modo, el soldado queda emparejado con el ámbito rural, en concreto, con los arrieros y sus bestias (las acémilas) que llevan las *albaldas*, mientras que él lleva la *alabarda*. Esta *inocente* confusión lingüística de Pascual, no lo parece tanto en el contexto de la mofa y el escarnio al que somete al Soldado.<sup>598</sup>

Otra prueba de que no es un caballero y de que, por tanto, merece el escarnio al que se le somete, es que se hace amigo de Pascual e, incluso, le abraza tras la mofa sufrida. Esta reconciliación se realiza sobre la escena tras la mediación de Pravos, que le dice que Pascual sólo bromeaba. Así lo indica la didascalía implícita en las palabras de Pravos: “abraçay con tiento; / ponte essento” (vv. 577-578) y en la respuesta de Pascual: “De aquí por vuestro me obrigo” (v. 579). Con este abrazo es con el que se descubren las armas del soldado, de modo que nos preguntamos si hasta entonces permanecerían ocultas para no mostrar la verdadera identidad de este nuevo personaje. Ello explicaría la confusión de los pastores, que le piden que se identifique al escuchar su discurso cortesano, como ya hemos comentado, aunque esto bien podría ser fruto de su ignorancia acerca de los diferentes rangos dentro del ejército. En todo caso, este abrazo, indica Lucas Fernández, ha de producirse *con tiento* y, como tal vez Pascual se encuentre en tensión tras las amenazas, Pravos le recomienda que esté *essento* (exento), es decir, *desembarazado*, *libre* o *sin vergüenza*, según el Diccionario de Autoridades.

Se vuelve al asunto amoroso una vez todos están en paz y Pascual nota que Pravos se encuentra afectado por sus dolores —que confunde con una enfermedad física—, puesto que “Tu gesto bien da señal / candial” (vv. 687 / 688). Ese *gesto* hace nuevamente referencia al

---

<sup>597</sup> Resultan de lo más sugerentes los versos de Pascual, que se refiere a él como *señor alabardero* con sorna, puesto que ya sabe que no es un señor:

Ya ño me puedo sufrir  
en oyr

al *señor alabardero*,

ayna me querré reyr,

sin mentir,

¡como habrá tan por entero...!

(vv. 674-579)

<sup>598</sup> Cf. Françoise Maurizi, *op. cit.*, p. 298.

rostro de su compañero, que debe presentarse, pues, blanquecino, si atendemos a que *candial* es proveniente de *candeal*: “especie de trigo que haze el pan muy blanco.”<sup>599</sup> Pravos le había comentado anteriormente que tenía un mal en el corazón (“Tengo acá dentro tal llaga” v. 283), hecho que habría de ir acompañado por un gesto; después debería llevar sus manos a la cabeza al decir que ese mal “Acá está en los mamoriales” (v. 314). Pascual no entiende nada y le recomienda unos remedios caseros hasta que le hacen comprender que se encuentra enfermo de amor. Entonces alivia a su compañero, prometiéndole el amor de la pastora.

A partir de ese momento, la actitud amargada, triste y decaída de Pravos se mudará en alegría desmesurada como bien muestran las didascalias en “Saltemos, ¡que Dios te pregale!” (v. 732) y en la respuesta de Pascual: “Paso, paso, ¡por tu vida! / ten medida, / ño des tales saltejones” (vv. 734-736).

Pascual le indica a su compañero dónde encontrar a su enamorada, mediante la utilización de deícticos que, sobre la escena, implican señalamiento de un lugar cercano en el espacio ficcional, aunque algo alejado dentro del espacio real de la representación, para que el personaje no permaneciera a la vista de los espectadores desde el comienzo: “que allí cerca haz su majada” (v. 741) y “¿Allí está la enterriada?” (v. 742). Además, llamarla a gritos y realizar aspavientos son estrategias para fingir estar algo alejado: “Antonilla, Antonilla! / ¡Zagalilla! / ¡Ha, ha, ha” (vv. 744-746). Al igual que Hermenegildo, vemos aquí una didascalia implícita gestual, mientras los siguientes versos indican el acercamiento de la pastora: “llega acá. / —¿Qué me quieres? Di, Pascual.” (vv. 749-750).<sup>600</sup> *Allí* y *acá* demuestran que se encontraban a distintos niveles —o incluso que ella pudiera estar situada fuera de la escena—, y que la pastora entra y se desplaza hasta el lugar en el que está el resto de personajes.

Poco se dice sobre Antonilla, la pastora, aunque se le dedica algún adjetivo típico, haciendo referencia, sin mayor novedad, a su *gracia* y *gala*, aunque también reprendiendo su porfía y resistencia. Ella, desconfiada ante las falsedades de tantos enamorados, le hace jurar su amor sobre una *cruz* que no queda claro si lleva ella misma o Pravos (“si la cruz me jurasses / y me tomasses / por tu esposa, me daría” vv. 797-799). Finalmente, la didascalia implícita en el verso del pastor indica que así lo hace: “Yo lo juro en mi conciencia, / y aun por ésta que la beso” (vv. 800-801). Otra posibilidad es que Pravos haga la señal de la cruz con sus

<sup>599</sup> Covarrubias, *Tesoro*, p. 284.

<sup>600</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, «Acercamiento al estudio de las didascalias...», *op. cit.*, p. 727.

dedos y la bese. Es un gesto que ha llegado a nuestros días y quizás una solución escénica bastante expresiva.

A continuación, se produce el ansiado momento por Pravos y por el mismo público, que hoy suponemos dio origen a la obra: los esponsales de los pastores, que parodian la noble boda que se celebraba. La crítica señala como fiestas probables el enlace del príncipe don Juan con Margarita de Austria o bien las bodas de la princesa María con el rey Manuel que tuvieron lugar poco después.<sup>601</sup> Así, la hilaridad causada por la celebración de un casamiento entre rústicos celebrada por otro pastor debía resultar de gran comicidad en la época. La ceremonia consiste en cogerse de las manos y otorgar el consentimiento por ambas partes, acciones que se llevarían a cabo por los actores:

PASCUAL	Ora, ¡sus, sus! <i>a juntar</i> <i>y a tocar</i> <i>las manos</i> por sacramento.
PRAVOS	Que ños <i>praze</i> de las dar, y otorgar y ñuestro consentimiento.
PASCUAL	<i>T'os desposo</i> ; y'os desposo, aunque ño <i>so de corona</i> . ¿Atollas ya? Dime, Antona.
ANTONA	Yo sí atollo.
PASCUAL	¿Y tú, goloso?
PRAVOS	Yo también de ser tus esposo soy dichoso.
PASCUAL	Y'os calco mi bendición. (vv. 804-816)

*Juntar las manos* es, pues, símbolo de unidad del sacramento del matrimonio, y ambos asientirán para dar el sí. La *bendición* consiste en hacer la señal de la cruz —como recogen los manuales rituales de la época— sobre las manos de los novios puesto que no parece haber anillos, y pese a que el oficiante es pastor y no clérigo. Además, resulta interesante utilizar el término *calcar* y no dar la bendición, puesto que *recalcar* vale por “apretar con los pies, como se

<sup>601</sup> Cf. Françoise Maurizi, *op. cit.*, p. 287.

hace con las sacas de lana, y se aprieta una y otra vez; de re, partícula duplicativa, y *calco*, *as*.”<sup>602</sup> Con ello se consigue carnavalizar todavía más el momento, pues acerca el ritual al mundo rural, creando una original ceremonia en donde incluso las fórmulas se retuercen. Así lo advierte, al mismo tiempo, al desposarlos a través de la expresión “aunque *ño so de corona*” (v. 811), es decir, que no lleva la tonsura propia del sacerdocio.<sup>603</sup> Como vemos, esta ceremonia ofrece el contrapunto cómico a los complejos rituales nobles, oficiadas por Obispos, Arzobispos e, incluso, Papas.

Una vez casados, el soldado muestra su gozo ante la alegría de Pravos, aunque hace muestra de su galantería, según parece, acercándose excesivamente a la recién casada mientras reflexiona sobre el amor. Pravos advierte el movimiento por medio de los versos “N’os llegués vos poco a poco / a la moça de tal son” (vv. 850-851), aunque el Soldado le quita importancia.

El final feliz exige, como siempre, la partida de los pastores hacia la villa cantando y bailando para celebrarlo: “son tañé hazia el llugar (v. 869); “ni os queráys más detener” (v. 883); “pues llevemos gasajado / perchapado, / y *entre enmedio la moçuela*” (vv. 884-886). Este último verso, nos parece, hace referencia a marcharse juntos y que Antona ocupe la posición central.

Los versos posteriores declaran las instrucciones respecto al modo de cantar (“cantemos repicado y entonado” vv. 886-887), así como el orden en que participan los personajes en el canto: “¿Quién enpeçará primero? / ... / Yo, yo,” (vv. 890-899). Estos versos, pronunciados por Pascual, significan que será él quien comience a entonar, como lo había demandado Pravos: “Sacúdelo tú, Pascual, / que sabes de cancionero” (vv. 892-893).

Nos interesa la expresión *cantar repicado y entonado*, que hace referencia a la calidad de la técnica del canto. *Repicado*, como ya hemos examinado en este trabajo, tiene que ver con lo cuidado y bien pulido, idea que se apareja perfectamente con el ámbito del canto.<sup>604</sup> El

<sup>602</sup> Covarrubias, *Tesoro*, ed. cit., p. 897.

<sup>603</sup> Covarrubias explica así que “De corona se dixo coronado, el de primera tonsura.” *Tesoro*, ed. cit., p. 362.

<sup>604</sup> No obstante, encontraremos interesantes expresiones también con el adjetivo repicado, y referentes al ámbito musical, que podrían tenerse en cuenta para la técnica musical en las representaciones teatrales. Es el caso de *son repicado*, testimoniado en una de las piezas de Hernán López de Yanguas:

PLAZER	Ande más y no mudes el compás, que el son mismo da codicia. ¡La gala de la Justicia!
--------	---

adjetivo entonado, por su parte, es “el que pone el punto en su lugar con fineza” y, desde luego, también hace referencia a esa perfección buscada. Creemos que esta expresión es sinonímica de *cantar de lo fino*, ya recogida en el *DPESO* y ejemplificada de la siguiente forma:

“Cantando están de lo fino; / bailando van a lo nuevo, / juntando en dulce armonía,  
/ gracia, baile, tono y verso...” (L. Quiñones de Benavente, *Entremés de los dos alcaldes encontrados (Segunda parte)* [Cotarelo, *Colección*, p. 667<sup>a</sup>])

También hemos hallado otro testimonio de la expresión *cantar repicado* en la *Traducción de las bucólicas de Virgilio*, de donde, tal vez, la haya extraído Fernández:

MELIBEO. Estas cánticas ohý,  
según cada qual cantava,  
y vencido a Tyrses vi  
y en su canto conocí  
que por de más apostava;  
desde allí quedé agradado  
que Coridón, Coridón  
me semeja buen garçón,  
porque canta repicado  
le tengo mucha afición.<sup>605</sup>

---

MUNDO	¡Buena çapateta das! Yo he gozado de las vueltas que habéis dado, táñeme tú, Tiempo, un poco y verás como las floco. Hazme un <i>son</i> muy <i>repicado</i> .
TIEMPO	¡Alto, Mundo!
MUNDO	Juro a mí que ya le tundo.
DESCANSO	Dale a tu baile favor.

(*Farsa de la concordia*, c 1529, Fernado González Ollé, Espasa-Calpe (Madrid), 1967, p. 120. Los subrayados son nuestros. *Apud* Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [11/10/2015])

<sup>605</sup> Juan del Encina, *Traducción de las Bucólicas de Virgilio*, 1496, Ana M<sup>a</sup> Rambaldo (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 308.

Al igual que Encina, el autor de esta *farsa* o *quasicomedia*, persigue la perfecta realización del canto y el baile, que son importantes momentos en la representación. Si bien el actuar en escena aún no se considera un arte, la danza, la música y el canto sí, por cuanto se consideran disciplinas técnicas y reguladas, como ya analizamos en el marco teórico. De este modo, las piezas ofrecen calidad en la habilidad del autor para construir los versos, las canciones, el acompañamiento musical y la interpretación de todos estos elementos llevada a cabo por los artistas que suben a las tablas.

### 3.2.3.3. *Auto de la Pasión*

Merece la pena comenzar el análisis de esta obra reproduciendo la totalidad de su argumento, ya que nos ofrece elementos de interpretación desde sus primeras palabras:

Auto de la Passi3n fecho por Lucas Fern3ndez. Representaci3n de la Passi3n de nuestro Redemptor Jesu Christo, compuesta por Lucas Fern3nez, en la qual se entrodutzen las personas siguientes: Sant Pedro e Sant Dionisio, e Sant Matheo, e Gerem3as e las Tres Mar3as. Y el primer introductor es Sant Pedro, el qual se va lamentando a fazer penitencia por la negaci3n de Christo como en la Passi3n se toca: S: exiit foras et fleuit amare. E el poeta finge toparse con Sant Dionisio, el qual ven3a espantado de ver eclipsar el sol e turbarse los elementos, e temblar la tierra e quebrantarse las piedras sin poder alcançar la causa por sus reglas de Astronom3a. E despu3s entra Sant Matheo recontando la Passi3n con algunas meditaciones. E despu3s Gerem3as. E finalmente entran las Tres Mar3as. Et incipit feliciter sub correctione sancte matris ecclesie.<sup>606</sup>

Ya desde la introducci3n encontramos los dos t3rminos: *auto* y *representaci3n*. No sabemos si ten3an alg3n matiz diferente para Lucas Fern3ndez, pero siempre hemos sostenido que a menudo la diversidad de nomenclatura puede responder al tono, tema o circunstancias de la representaci3n. “Auto de la Pasi3n hecho por Lucas Fern3ndez” y “representaci3n compuesta por Lucas Fern3ndez” podr3an hacer referencia a dos cosas diferentes: el auto ser3a la escritura y la representaci3n, la puesta en escena. No es un drama compuesto para leer —aunque, obviamente, el autor contempla su lectura— sino para representarse.

---

<sup>606</sup> Lucas Fern3ndez, *Auto de la Pasi3n*, edici3n de Mar3a Josefa Canellada, *op. cit.*, p. 211. Citamos siempre por esta edici3n, de modo que en adelante s3lo indicaremos el n3mero de versos en el cuerpo del trabajo.



También es interesante acudir de nuevo a la palabra *persona* en relación con el personaje y el actor. Dice el argumento que entran cuatro personajes, pero añade un término nuevo: *introductor*. Según Covarrubias, *introduzir* era, por una parte, sinónimo de meter a alguien en algún lugar o introducir una nueva costumbre, de ahí que *introductor* sea “el que introduce la tal costumbre.”<sup>607</sup> Canellada apunta que el autor quiere decir *el primero que se introduce*,<sup>608</sup> y nos parece un buen enfoque porque, en otro contexto, el *introductor* sería el que introduce o presenta el tema. Creemos que, en este caso, no carece de sentido porque no explicitaría que es “el primero”. Funciona, pues, como sinónimo de *entrar*, ya que después indica que “entra san Mateo.”

El argumento presenta una tercera parte intrigante: “Y el poeta finge toparse con San Dionisio”. Nos preguntamos si sugiere que Lucas Fernández participa en la obra, cosa que es perfectamente creíble durante esa época, como ya hemos comentado en este trabajo con anterioridad. No nos sorprendería que fuera precisamente él quien representase a San Pedro, puesto que lleva parte de la carga de la pieza y se encuentra en escena desde el comienzo hasta el final. En caso de no ser así, podría referirse a que el representante de San Pedro es también poeta y que, cuando está haciendo penitencia, se topa con San Dionisio. En todo caso, esa tridimensionalidad entre autor/actor/personaje, mezcla de realidad y ficción, se patentiza en esta obra, mezclando a las personas reales con los personajes a los que representan. Mientras habla del poeta, hace referencia al ámbito de la representación y, sin embargo, cuando nombra al personaje de San Dionisio, se mueve en el de la ficción. Una vez más, las fronteras se esfuman...

Por otra parte ese “finge toparse” apela al ámbito directo de la actuación y, por tanto, del actor. Nos lleva a la idea de que *fingir* es ubicarse en el territorio de la mentira controlada que es el teatro. Recordemos que *fingir* ya lo recoge el *DPESO* como término específicamente teatral, ofreciendo un completo recorrido lexicográfico de la voz:

Del verbo latino *fingo, gis, xi, ctum, formo, informo, ...* Pero en lengua castellana lo más recibido y usado es tomarse esta palabra fingir por disimular y fabricar alguna mentira, o fingir y dar a entender ser otra persona de la que es, mintiendo en dicho y en hecho. [...] *Fingido* lo que no es verdadero, como amigo fingido (Cov.) # Disimular cuidadosamente alguna cosa para que no se perciba su verdadera naturaleza, o se

<sup>607</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 740.

<sup>608</sup> M<sup>a</sup> Josefa Canellada, *op. cit.*, p. 211.

juzgue contraria de lo que es. Viene del Latino *Fingere*. Se toma también por contrahacer alguna cosa dándole la semejanza de lo que no es. Lat. *Effingere*. Se toma asimismo por idear e imaginar lo que no hay. Lat. *Ementiri. Comminisci* (Dicc. Aut.) # Disimular. Componer algo de cabeza, faltando a la verdad, inventar cosas falsas. Remedar (Terreros)

Como decíamos, San Pedro es el único personaje que está en escena todo el tiempo y, además, comienza haciendo una invocación al público, a los creyentes en su primera intervención: “Oyd mi boz dolorosa, / “oyd los viuienes del mundo / oyd lapassión rabiosa” (vv. 1-3). Esta apelación directa contribuye a captar la atención del público desde el primer momento, pues se dispone a contar su traición y las consecuencias de las mismas. Los propios versos *piden* al representador la acción de mirar a su auditorio y realizar algún gesto para que le escuchen. Se trata de un personaje repleto de rabia, dolor y misticismo como antes no lo habíamos visto. Por supuesto, estos versos también funcionan como didascalia implícita, que implica que el representante ha entrado en escena.

Por lo que respecta a su caracterización, utiliza un lenguaje preciso y dinámico que denota sentimientos fuertes. La negación y posterior arrepentimiento se narran aquí con la intensidad del enamorado desesperado de las comedias de temática amorosa, aunque, obviamente, en un tono más patético y profundo por el grave asunto del auto. No se sabe si esta obra se representó en la Catedral de Salamanca o primero en una capilla de la Corte del Duque de Alba para recibir a la Familia Real portuguesa, pero, en nuestra opinión, hay una continuidad y coherencia en las indicaciones, que nos hace sospechar que el público era concreto, cautivo y muy parecido al del resto de obras del autor. Estamos de acuerdo con Alfredo Hermenegildo,<sup>609</sup> que fue el primero en ahondar en esta posibilidad tras la puerta abierta por Shergold,<sup>610</sup> oponiéndose a una larguísima tradición crítica defensora de la misma Catedral salmantina o la Iglesia como escenario único o primero de la pieza.<sup>611</sup> Ello no

<sup>609</sup> «Del icono visual al símbolo textual: El "Auto de la Pasión" de Lucas Fernández», en *Teatro de palabras...*, op. cit., pp. 53 y ss.

<sup>610</sup> Respecto a la posible representación fuera del recinto catedralicio salmantino, sugiere el crítico: “perhaps it [el *Auto de la Pasión*] was intended for private performance, even perhaps in the chapel at Alba de Tormes, like Encina's plays”. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, p. 29.

<sup>611</sup> Algunos estudios aseguran el primer escenario como el templo, sin contar con la posibilidad de una representación cortesana: “se representó en la iglesia”, Ángel Valbuena Prat, *Literatura dramática española*, Barcelona, etc., Labor, 1950, p. 36; “debió de representarse en la iglesia o en lugar anejo a ella”, Alfredo

significa que la obra no se representara un tiempo después en la Catedral de Salamanca, donde Fernández ejercía como cantor. Hay cierta subjetividad y perspectiva en la obra de fuerte raigambre humanista, aunque también detectamos esa rigidez propia del ritual instalada en las ceremonias y en las primeras representaciones religiosas medievales. Conviven, quizás más que en ninguna otra obra castellana de la época, los dos sistemas de representación o expresión: el hierático y el nuevo modelo, más rico en expresividad, que se inicia en la época renacentista.

Si bien es cierto que se trata de una pieza óptima para su representación después de Jueves o Viernes Santo, también lo es que responde a esa tradición dramática cortesana circunstancial compuesta y representada siguiendo el calendario litúrgico. La catequesis es clara en la obra, pero también lo es que no se presenta la historia de los evangelios como se acostumbraba en las representaciones en los templos, sino que resulta innovadora y renacentista en el tratamiento de los personajes y la propia estructura de la obra. El primer ejemplo se halla en San Pedro, que es una figura caracterizada por el sufrimiento, el arrepentimiento y, además, que actúa como guía fundamental para San Dionisio en su proceso de conversión. Sabemos que San Pedro es viejo porque él mismo se describe de esta forma (“Y así yo allí, viejo ansiado” v. 231; “¿Qué haré, viejo cansado?” v. 321), de modo que suponemos que iría caracterizado al menos con barba y, posiblemente, con algún tipo de vara a modo de bastón. La tradición iconográfica suele representarlo con unas llaves, símbolo

---

Hermenegildo, «Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández», *Segismundo*, 2 (1966), p. 4; “... el Santísimo Sacramento, cerca del cual parece haber sido representado el Auto”. Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro español*, Madrid, Alcalá, 1968, pp. 123-124; “Esta obra... fue escrita para ser representada en la iglesia, como claramente hacen ver las anotaciones escénicas...”. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 50; “Por lo que se refiere al lugar de representación, del hecho que en la acción se usan preferentemente un *Ecce Homo* y una cruz se puede deducir que la acción tuvo lugar en una iglesia...”. Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Introducción, edición y notas de John Lihani, Nueva York, Las Américas, 1969, p. 45. Otros estudios, directamente apuntan a la Catedral de Salamanca como escenario probable: “It was performed by members of the clergy... at the Cathedral of Salamanca”, J. P. Wilckersham Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1937, p. 45; “There is no information to show where this performance was given, but Lucas Fernández's ecclesiastical appointments, and his musical interests, suggest that it may have been written to be acted in the Cathedral of Salamanca itself”. N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 29; “[Las didascalías] indican con bastante claridad que el *Auto* se representó en la iglesia, probablemente en la catedral de Salamanca”. Alfredo Hermenegildo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel, 1975, p. 238; “It is presumed that the Cathedral of Salamanca hosted at least some of the play's performance”, en *Lucas Fernández*, Nueva York, Twayne, 1973, p. 109.

de las del cielo, puesto que se le considera el guardián último de la morada divina.<sup>612</sup> Creemos que es muy posible que así fuera porque a los personajes se les presenta en el argumento ya como santos y no con sus nombres de pila, lo cual nos parece relevante. Además, en este tipo de drama, el público tiene que poder reconocer cuanto antes a los personajes, por ello estos suelen cargar con los atributos que mejor les simbolizan. De todos modos, en este caso, su propia narración lo delata, puesto que él es quien niega a su Maestro, y, además, se presenta a San Dionisio por su nombre.

Su actuación debe ser expresiva, sobre todo, por lo que se refiere a rostro y manos, pues sabemos que la oratoria del momento así lo demanda. Hay multitud de exclamaciones que deben ir acompañadas de suspiros y gemidos, además de la simulación del llanto, que tantas veces asegura no poder ni querer parar (“Salgan mis lágrimas biuas / del abismo de mis penas” vv. 6-7; “Mi vida será llorar” v. 18; “Lloraré con aflicción” v. 23). El personaje de Dionisio así lo confirma cuando se encuentran y le pregunta el motivo de su tormento: “¿Por qué lloras? ¿por qué mueres” (v. 68). Desde luego, no es preciso que el representante lllore realmente sobre la escena, pero sí debe buscar la verosimilitud mediante la gestualidad propia de la persona que solloza, poniendo las manos sobre el rostro, cubriendo sus ojos y mejillas; o bien mirar al cielo en un gesto de desesperación, duda y arrepentimiento, que se acercaría más a la visión que un Greco manierista mostrará en su obra “Las lágrimas de San Pedro” (1580-1586).<sup>613</sup>

Por otra parte, justo antes de su encuentro con San Dionisio, San Pedro comienza a rezar, como enajenado y buscando a Dios. Seguramente, su actitud es la de humillación al entonar el *Miserere*, arrodillado y mirando al cielo mientras lo busca. Encontramos una imagen perfecta para ello en la citada pintura de El Greco:

---

<sup>612</sup> Pinturas en que aparezca San Pedro con las llaves del cielo. Será el *atrezzo* emblemático, por ejemplo, del personaje de San Pedro en el *Misteri d'Elx*.

<sup>613</sup> Se trata del reflejo del pasaje evangélico en el que san pedro llora tras negar a cristo. *Vid. La Biblia*, Mt 26, 69-75 (“y saliendo fuera, lloró amargamente”); Mc 14, 66-72; Lc 22, 55-62; Jn 18, 15-25.



Fig.3 *Las lágrimas de San Pedro*. Fuente: Bowes Museum, Barnard Castle, Reino Unido

Aunque se trate de una producción perteneciente a otro período, nos parece que el cuadro representa perfectamente la tradición de la postura de la oración (*oratio*), la expresividad afectada de San Pedro nos parece muy cercana a este pasaje concreto:

P. [...]
   
Miserere, miserere,
   
mi Dios, pues que te negué.
   
Miserere pues que muere



y de ti quiere  
perdón, mi esperanza y fé.

O mi Dios, ¿y dónde estás?  
¿dónde estás, que no te veo?  
(vv. 56-62)

Entra San Dionisio, hecho que conocemos por su saludo “Deo gracias, padre” (v. 63). Este *padre* puede ser un desliz de Lucas Fernández, que ya le trata como a uno de los Padres de la Iglesia (o posteriormente a cualquier sacerdote), aunque San Dionisio y él tampoco se conocen; también puede sugerir una referencia al aspecto de anciano venerable de San Pedro. Esta segunda tesis la avala Covarrubias con una de las acepciones que da al término: “Puede ser nombre honorífico que damos a los ancianos, a los sacerdotes y a los religiosos, y a las cabeças dellos llamamos paternidad.”<sup>614</sup>

A través del diálogo entre ambos, sabemos que el nuevo personaje es San Dionisio, que será el griego al que la Ciencia no ofrece respuesta para los fenómenos sucedidos durante la Crucifixión, en cuyo proceso de conversión se basa toda la obra. Dicha conversión se produce al conocer la historia de Cristo desde los diferentes puntos de vista de los testigos presenciales de cada sucesos y la propia visión del *Ecce Homo*, la Cruz y el Santo Sepulcro. Lo convence el discurso imperante del resto de personajes y, poco a poco, va resolviendo sus dudas —y las dudas que cualquier otro discurso divergente pueda plantear.

Ese subjetivismo y gusto por la perspectiva son otras de las características que la convierten en una pieza renacentista de raigambre humanista. La Verdad evangélica se narra, no sólo para celebrar el momento cumbre del cristianismo en el que Jesús redime a la Humanidad, sino para convertir a un personaje sabio, que representa la incredulidad o ignorancia de los escépticos. Centrándose en la figura de un hombre, Lucas Fernández logra contar la Pasión y demostrar, sobre todo, que la Fe cristiana es irrefutable en un momento convulso y de gran belicismo religioso. El ejemplo del Santo convencido funciona mucho mejor que la intervención de unos pastores tipificados que cuenten lo sucedido, aunque siempre lo hagan con devoción y la ayuda de personajes *autorizados* como el Ángel.

Desconocemos la caracterización física de San Dionisio, puesto que no hay referencia alguna al respecto en la obra (ni implícita ni explícita) pero él mismo se presenta como

---

<sup>614</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 843.

“Dionisio de Athenas / y en faltarme la astronomía, / alcancé a sentir las penas / ... / que aqueste Dios padecía.” (vv. 91-95). El público de la época no es ajeno a las Escrituras y, por tanto, conoce a este Santo que, dedicándose a las leyes y siendo conocedor de la filosofía y la ciencia, llegó a convertirse en Obispo de Atenas. No sabemos si iría vestido igual que el resto puesto que, de momento, no era todavía discípulo de San Pablo; además, provenía de Atenas —hecho que quizás Fernández quisiera destacar— y porque, tal vez, fuera acompañado de algún aparato de astronomía o libro de leyes. No obstante, la iconografía de la época suele representarlo con una cabeza en la mano, pues fue martirizado y decapitado por mantener su Fe, así que es una posibilidad que la transportara como icono de su persona. Por ello suelen llamarle el Santo de dos cabezas, ya que en muchas representaciones artísticas se muestra el cuerpo entero con una cabeza en la mano. No obstante, nos decantamos por otro símbolo de los comentados, ya que sacar cabezas u otras partes del cuerpo es más propio del teatro de finales del siglo XVI y del XVII.

San Pedro, en su desesperación, lo conduce hacia su amargura y le contagia su dolor, dándole instrucciones precisas: “lloremos en voz y en grito” (v. 97). Esto no puede suceder en caso de Dionisio porque en los siguientes versos le pregunta por su Dios sin anotación ni signo de puntuación que indique llanto o que haya diferencia alguna en su modo de enunciación. Sin embargo, nada nos hace pensar que San Pablo, tras incitar al lloro y lamento desmesurado, no siga suspirando, gimiendo y mostrando signos de desesperación. La expresión *en voz y grito* nos parece de gran expresividad y elocuencia para la demostración de dolor en la actuación. Muy útil en un estadio de la representación en el que la técnica todavía no contempla el llanto real sobre la escena provocado por el actor, pero que busca una gestualidad que lo sustituya. Si ya hemos visto que la mirada hacia el cielo, arrodillarse y las manos en posición orante pueden expresar esas lágrimas de San Pablo, también la voz podrá hacerlo a través de la modulación de sus quejas y gemidos *en voz y grito*. La técnica de ese actor aún contenido, pero en busca de su expresión, es modular su voz de esa forma mientras recita sus versos de dolor.

En un momento dado, San Pedro le dice a San Dionisio: “mira, verás”, y creemos que es una forma de atraer la atención de su interlocutor antes de comenzar el escabroso relato que pinta para él —y para el público. También podría indicar que señala alguna de las escenas de la pasión que podría haber en un retablo situado en la capilla o Iglesia en que se encontraran, pero nos parece que se trata más bien del primer caso. Creemos que la

narración que lleva a cabo con gran detallismo escatológico y patetismo es de tal calado que nos recuerda, efectivamente, a esos retablos dedicados a la pasión tan del gusto de la cultura del momento. Se busca impresionar y catequizar a un espectador, que, en el *Auto de la Pasión*, se ve reflejado en las reacciones de San Dionisio, o dicho de otro modo, las reacciones del santo deberían ser también las del público por *contagio* o imitación. De hecho, él se muestra muy interesado y su Fe y angustia van *in crescendo*; cada vez que pregunta por Cristo, ha de mostrar pena y sufrimiento para estimular lo mismo en el público. También Pedro preguntará a los testigos que se presentan para tener una coartada y seguir relatando paso a paso la Pasión, como si de un retablo se tratara. El detalle de cada gesto, empujón, caída y lágrima es muy del gusto de la época y busca evocar la violencia y barbarie del calvario de Cristo a través de una brutal expresividad prebarroca:

P.        ¡Ay, si vieras cuán feroces  
              le llevauan arrastrando!  
              Con empuxones atrozes,  
              y con voces  
              otros le yuan denostando.  
              Y los otros repelauan  
              las barbas angelicales,  
              y los otros le messauan,  
              le escopían y llagauan  
              con heridas muy mortales.  
              Y los otros le mofauan,  
              otros que le hazían gestos,  
              y los otros le empuxauan  
              y vltrajauan  
              con escarnios y denuestos.  
              Con los dedos le querían  
              sus sanctos ojos sacar.  
              De codo le sacudían;  
              otros el pie le ponían  
              por le hazer estropear.  
              ¡Verle en tierra arrodillar,  
              caer mill vezes de pechos!



No hay quien dexe de llorar,  
sin dudar,  
estos aborribles hechos.  
(vv. 196-220)

Las reacciones de dolor y angustia de San Dionisio ante tales palabras pretenden conmover y mover a piedad al público, y desde luego, deben llevarse a cabo por medio de los correspondientes gestos. Valga esta muestra:

D. O señor y mi Dios,  
descanso de gloria y paz,  
que por redimir a nos  
sufrés mill injurias Vos,  
en vuestra divina haz.  
(vv. 191-195)  
[...]

D. Hazedor de tierra y cielo,  
¡o Rey sancto, poderoso,  
o nuestro bien y consuelo,  
que por nos quitar recelo  
padecéys tan amoroso!  
(vv. 221-225)

El próximo personaje en realizar su entrada es Mateo, otro de los evangelistas, cuya presencia notamos por medio de la apelación de San Pedro, que rápidamente le pregunta por Jesús tras su marcha. De esta forma, pasa el testigo del relato a un personaje que ha sido testimonio de lo que él ya no ha presenciado y que lo inhabilita para despejar las dudas de Dionisio:

P. O Matheo, gran testigo,  
dime, dime qué tal queda.

MAT. En verdad, cierto te digo,  
que me obligo  
conocer nadie le pueda.  
(vv. 246- 250)

D. Y di, ¿quién le maltrataua?  
 MAT. Escriptas y fariseos.  
 Por peor se reputaua  
 quien menos penas le daua.  
 (vv. 261-264)

El relato de Mateo es, si cabe, aún más duro y áspero que el de San Pedro, puesto que ha presenciado los momentos más crudos de la Pasión. La reacción de Dionisio no se hace esperar (“¡O falsos perros hebreos” v. 265), al igual que la de San Pedro (“Ay dolor! / pues muere, ¿cómo no muero?” vv. 280-281), tras otra de las atroces y vivas descripciones de Mateo, que ya le advertía: “Tantos tratos / le han dado que t’elará” (vv. 269-270).

Mención aparte merece la tríada de las Tres Marías, que funciona como grupo en algunas ocasiones, pues Lucas Fernández las hace entrar y cantar al mismo tiempo. El autor elabora una compleja didascalia, que no deja cabos sueltos en su entrada ni en la puesta en escena:

*Entran las tres Marías con este llanto, cantándolo a tres voces de canto de órgano*

Los tres personajes se convierten en uno caminado juntas y uniendo sus voces. Por su escasa intervención y la calidad musical de las mismas, creemos que se trata de cantores profesionales o clérigos experimentados tanto en el canto como en las representaciones de este tipo. Aquí la técnica vocal es clara, pues deben *cantar el llanto a tres voces y de canto de órgano*. Vayamos por partes.

En primer lugar, podemos extraer la bella expresión *cantar el llanto*, que nos parece interesantísima por cuanto hace referencia a la expresión de un sentimiento a través de la canción. Es muy breve y directo, y ofrece más fuerza que una lamentación no *musicada*:

¡Ay mezquinas, ay cuytadas!  
 desdichadas, ¿qué haremos,  
 pues que tanto bien perdemos?  
 (vv. 286-288)

En segundo lugar, *cantar a tres voces de canto de órgano* indica que las Marías reproducen la melodía al mismo tiempo y en diferentes tonos, acompañadas del instrumento más apropiado para el lugar y la temática de la pieza. Se sustituyen las gaitas y caramillos de los pastores por el órgano. Esta expresión puede descomponerse en dos si consideramos *cantar a tres voces*, que sería análoga a la ya comentada en este estudio *canticar a dos* y a la recogida en el *DPESO* —y referida aquí también— *cantar a dos y a tres*. Por otra parte, Covarrubias acoge *cantar* o *canto de órgano* en el comentario de la voz *cantar*, refiriéndose a su tipología:

Canto, o es simple de una sola voz, y ésta puede ser arrimada a instrumentos, o por sí o muchas voces juntas; y éstas hazen melodía y armonía. De aquí nace la diferencia de canto llano, *canto de órgano*, contrapunto; y de cada cosa destas ay su arte.<sup>615</sup>

---

<sup>615</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 289. Hay otros testimonios de esta expresión, que llaman la atención sobre el sentido profesional y técnico de dicha expresión: “658. El Cabildo recibió por mozo de coro a Juan de Esquibillas. Este dicho día los señores maestro Hoces y doctor Peña, canónigos, refirieron a sus mercedes cómo con su comisión habían examinado a Juan de Esquibillas, Juan de (sic), presentado por el Sr. Chantre por mozo de coro en presencia del maestro de capilla y del sochantre y que sabía cantar bien canto llano y algo *de canto de órgano* y tenía razonable voz y que así, sus mercedes le podían hacer merced de recibirle por tal mozo de coro. El Cabildo, habiendo oído la relación de arriba, dijo que le recibía y recibió por tal mozo de coro en la plaza de José de Viguera que está vaca y ordenó entre a servir en el coro como y de la manera que los demás mozos de coro. [AC-46 f. 159r / 5-VII-1610]”. (Anónimo, *Documentos sobre música en la catedral de Sigüenza*, 1600 - 1713, Javier Suárez-Pajares, ICCMU (Madrid), 1998. *Apud* Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [10 de octubre de 2015]. Los subrayados son nuestros. O, por otra parte: “Por éstas, pues, no menos tenemos ya experiencia ser estas gentes ingeniosísimas en las que hasta hoy han sido enseñados. Éstas son leer y escribir todas letras, en lo cual -como está dicho- exceden a muchas otras naciones, y letras hacen que no se determina fácilmente por personas prudentes si son de mano escritas o de molde. La música, cuánto en ella y en el arte della excedan, cantando así por arte canto llano y de órgano y en componer obras en la música y en hacer libros della por sus manos como en ser muy diestros en tañer flautas y cheremías y sacabuches y otros instrumentos semejantes, a todos los de estas partes es muy notorio. Un muchacho, sería de nueve o diez años y creo cierto que dellos no pasaba, viéndole yo señalarse más que otros en el coro cantando *canto de órgano* y me parecía que guiaba a los otros muchos cantores con el compás, me certificó el guardián -creo que era del monasterio de Tepeaca- que aquel muchacho era el mayor artista *de canto de órgano* que había en la Nueva España”. (Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, 1527 - 1550, Vidal Abril Castelló et al, Alianza Editorial (Madrid), 1992, p. II, 603. *Apud* Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [10 de octubre de 2015]. Los subrayados son nuestros. Posteriormente, la expresión continuará su recorrido con el propio Lope de Vega, que sabrá utilizarla con gran ironía: “[...]Pero no se le niegue a la poesía ser una de las cosas que hoy en el mundo merecen exaltación y alabanza, cuando tiene y participa del natural y arte de que aquí se trata, porque sin el uno y el otro antes será digna de vituperio.” “No sé qué deciros, replicó el Rústico, de arte y naturaleza, que yo he visto muchos que sin saber de lo primero lo que mi mastín sabe *de canto de órgano*, ni tener de lo segundo más que mi manso de tañer vigüela de arco, han encarecido el papel a puros encarecimientos de propias fatigas y ajenas ingratitudes; de los cuales soy yo uno, que con el natural que veis y el arte de guardar cabras hice el otro día una elegía a mi dama, sin invocar a Febo ni a Melpómene, ni mojar los labios en la fuente Cabalina, que no es menester mucha filosofía ni cosmografía para el entendimiento de una mujer, que

Asimismo, el tratado musical del cantor y maestro de capilla Francisco Tovar recoge también el término como sinónimo de *contrapunto* por contraposición al *canto llano* (gregoriano): “del contrapunto a la composición de canto de órgano no hay ninguna diferencia, salvo que el contrapunto es subintelecto y el canto de órgano es figurado en representación de boz”.<sup>616</sup> Mientras el *contrapunto* es de carácter improvisado, el *canto de órgano*, la *composición* o *canto figurado* indican la ejecución de una polifonía de procedencia escrita.<sup>617</sup> Música compuesta y no improvisada y, por tanto, interpretada bajo pautas precisas. La profesionalidad de los cantores es, pues, inevitable.

Tras las reacciones de dolor de San Pedro, Mateo y Dionisio ante la aparición y lamento de las Marías, se introduce otra didascalia en la que se indica la reanudación del canto:

*Aquí tornan a cantar las tres Marías por la sonada sobredicha este motezico.*

¡Ay, dolor, dolor, dolor,  
dolor de triste tristura,  
dolor de gran desventura!

Nos parece un recurso sumamente efectista para impresionar al público que, sin duda, debía funcionar por la fuerza de la entrada de los breves e intensos golpes de órgano y trío de voces, su interrupción y posterior reanudación. Además, Lucas Fernández muestra otra vez el control sobre el modo de ejecutar el canto a través de la didascalia “por la sonada sobredicha”.

De otro lado, no podemos dejar de atender al término *motezico*, que no habíamos analizado hasta el momento. Creemos que puede ser una variante análoga a *motete*, voz que recoge de la siguiente forma el *DPESO*:

---

antes huyen de tanta metafísica como en esos vuestros ingenios hallaréis a cada paso”. (Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 269. Los subrayados son nuestros.

<sup>616</sup> *Libro de música práctica*, Barcelona, 1510; edición facsímil en *Viejos Libros de Música*, 6, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976, fol. 35r. *Apud* Giuseppe Fiorentino, *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folia en procesos de composición e improvisación*, Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2009, p. 532.

<sup>617</sup> *Cf.* Fiorentino, *op. cit.*, pp. 532-552. Véase también el contemporáneo *Sumula de canto de órgano* (ca. 1502-1506) de Domingo Marcos Durán.

Compostura de voces, cuya letra es alguna sentencia de lugares de la Escritura. Cántase en las iglesias catedrales los días de domingo y festivos, teniendo consideración a que la letra sea del rezado de aquel día; y porque se ha de medir desde el alzar hasta la Hostia postrera, se dijo motete, sentencia breve y compendiosa, dando a entender a los maestros de capilla que la letra ha de ser breve, y no han de componer a modo de lamentaciones. (Cov.) # Breve composición música para cantar en las Iglesias, que regularmente se forma sobre algunas cláusulas de la Escritura. Lat. *Breve Canticum* (Dicc. Aut.) # Composición música sobre un período muy corto: de suyo debe ser agudo y artificioso (Terrerros)

Únicamente nos hace dudar el hecho de que el *motete* surja de las Escrituras y no se pueda componer a modo de lamentación, ya que en ello difiere de nuestro *motezico*. Creemos, no obstante, que sí cumple con las definiciones del *Diccionario de Autoridades* y Terreros y que, quizás por ello, se utilice una voz distinta. El uso del diminutivo puede querer expresar esa lejanía de la composición con respecto al texto Sagrado.

La identificación de estos personajes femeninos viene dada por el conocimiento de la historia sacra por parte del público, aunque Fernández se ocupa de presentarla en escena de la mano de Mateo, en respuesta a la pregunta de San Dionisio (“¿Quiénes son aquestas señoras?” v. 297), describiéndolas como “Las desastradas Marías” (v. 298). Estamos de acuerdo con Canellada, cuando afirma que el adjetivo *desastradas* surge aquí de “infausto, con los astros en contra”, y no hace referencia a su aspecto.<sup>618</sup>

Se trata de personajes con un discurso unificado, que toman el relevo de Mateo para ofrecer la historia desde su punto de vista, atendiendo a sus propias vivencias. Se encuentran dramáticamente muy cargadas y su nivel de intensidad es alto, por ello, aunque sin faltar al decoro que a las mujeres se exige, expresan su desconcierto ante la muerte de Cristo e incitan a todos los personajes al llanto, y por extensión, también al público:

M. JA.	¡O Señor mío! ¿y dó moras?
M. SA.	¡O angustiadas agonías!
MA.	<i>Hermanos, llorad, llorad.</i>
	Llorad vuestra desventura.
	<i>Llorad con fe y lealtad,</i>

<sup>618</sup> Cf. María José Canellada, *op. cit.*, p. 270. Vid. “Desastrado”, en Covarrubias, *Tesoro*, ed. cit., p. 455.

la soledad  
de vuestra ansia y amargura.

P.                    ¡O, *hermana Madalena!*

MA.                Hermano Pedro, ¿qué haremos?  
cercados somos de pena,  
de muy amarga cadena.  
ya nuestro bien no vemos.

D.                    *Lloremos todos*, lloremos,  
lloremos amargo lloro.  
(vv. 300- 313)<sup>619</sup>

Este pasaje contiene varios aspectos de interés, además de la ya comentada incitación al llanto a todos los presentes, puesto que al público cautivo se le presupone cristiano y, por lo tanto, queda aludido por el término “hermanos”.

Cabe apuntar también que, nuevamente, las lágrimas de los protagonistas pueden aparecer o no en escena físicamente —seguramente no— pero, desde luego, los gestos que las acompañan o sustituyen sí aparecen a través de los versos de María Magdalena. Ese “¿dó moras?” debe enunciarse mirando al cielo, y el “llorad con fe y lealtad”, al igual que en el caso de San Pedro, debe hacer referencia al gesto de la oración.

Por último, es importante señalar que en este pasaje se identifica a María Magdalena, mientras que a las otras dos Marías (María Cleofás y María Salomé) no se les menciona explícitamente en la pieza. El discurso sólo singulariza al personaje de mayor peso y, seguramente, más popular o conocido. Hay un abismo entre la participación e importancia de María Magdalena y las demás, ya que tiene mucho más papel que ellas. No obstante, María Cleofás interviene varias veces para lamentarse y contar parte del relato, mientras María Salomé únicamente recita dos versos para referirse a la traición del pueblo hebreo. Es la única que no habla de sí misma, hecho que nos lleva a situarla en un segundo o tercer plano, al igual que en las pinturas en las que se muestra la muerte de Cristo. En ellas, la mayor o menor cercanía a la figura martirizada simboliza también la jerarquía ocupada por el personaje en las Escrituras o en su recorrido cultural. Es una cuestión de perspectiva, de humanidad, y Fernández parece tener la necesidad de crear un *cuadro* a distintos niveles y espacios. Los cantos y denominación las convierten en grupo, y tal vez fueran vestidas de

---

<sup>619</sup> Los subrayados son nuestros.

modo similar, aunque quizás a María Magdalena la acompañara algún elemento de vestuario o *atrezzo* identificativo.<sup>620</sup> Algunos pintores acompañan su figura de elementos como el ungüento con el que trató el cuerpo de Jesús y el cabello suelto, como es el caso de Michel Sittow:



Fig.4. *Catalina de Aragón como la Magdalena*, Michel Sittow, ca. 1500.

<sup>620</sup> Es interesante recoger *in extenso* la reflexión de Natalia Fernández Rodríguez sobre las diferentes versiones de la vida de María Magdalena durante el Medievo y el Renacimiento, ya que afectaron enormemente a su difusión a través del arte: “La vida de Santa María Magdalena, tal como aparece en los santorales, es una de las más extensas –comparable a las de San Pablo o San Pedro. Nuestros hagiógrafos medievales, siguiendo la estela de Vorágine, se detienen en la fase de arrepentimiento y, sobre todo, en la leyenda provenzal, que conforma una verdadera narración autónoma dentro del relato. Lo único que explica esta descompensación –y que hay que vincular con la profunda orientación pragmática de la hagiografía– es el deseo de resaltar la labor apostólica de María Magdalena frente al resto de componentes de su biografía. Es más: en un manuscrito misceláneo como el escurialense h-I-13, el pasado lascivo de la protagonista ni siquiera se menciona. Cuando Vorágine compiló la *Legenda Aurea*, ya existían otros ejemplos representativos de la tipología de la pecadora penitente –María Egipciaca, Pelagia o Tais–, pero María Magdalena, primer testigo de la resurrección de Cristo y apóstola de apóstoles, excedía con mucho esa etiqueta. Esta tendencia a insistir en la figura de la Magdalena como depositaria suprema del favor de Dios más que en su condición de pecadora arrepentida, se mantuvo aún en el Renacimiento, tal como se desprende de los santorales que conformaron la denominada *Leyenda de los santos*”. («Teatro y hagiografía en el renacimiento. La conversión de la magdalena entre autos y comedias», *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, coord. por Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2012, p. 540).

Otros, sin embargo, la han representado con un cinturón símbolo de castidad, como el maestro del gótico flamenco Rogier van der Weyden, en *El Descendimiento de la Cruz* (1436).

A continuación, Mateo anuncia otro de los momentos cumbre de la pieza, en donde encontramos una gran expresividad: la Crucifixión. Comienza con el momento en el que Pilatos le enjuicia, sometiendo su muerte o salvación a la decisión popular, de modo que el representador de Mateo debe reproducir el clamor con el cual el pueblo gritó “crucifixe, crucifixe”, cambiando o subiendo el tono de su voz. Unos versos adelante, deberá imitar la voz para reproducir el modo en que Pilatos les mostró a Cristo diciendo “ecce homo”.

Por otra parte, este fragmento es claro deudor de esa tendencia ya proveniente de Giotto,<sup>621</sup> que, contra el hieratismo bizantino, otorgó al Ecce-Homo esa carga dramática emotiva que, como recuerda Evangelina Rodríguez,<sup>622</sup> que se acerca tanto a la expresividad prebarroca:

MATEO	¡O, qué fué verle acusar! ¡O, qué fué ya, com os dixe, todo el pueblo vozear y clamar: crucifixe, crucifixe! Pilatos, por contentar aqueste pueblo maluado, luego le hizo desnudar, y tantos açotes dar que todo quedó llagado. Y d'espinas coronado le ví y quedé no sé cómo. Mostrógelo enpurpurado y denostado, diziéndoles: ecce homo.
-------	--

---

<sup>621</sup> Vid. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, Madrid, Visor, 1996.

<sup>622</sup> Cf. *La técnica del actor español en el Barroco...*, op. cit., p. 334 y ss.



*Aquí se ha de mostrar vn eccehomo de improuiso para prouocar la gente a deuoción, así como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores híncanse de rodillas, cantando a quatro boces: Ecce homo, Ecce homo, Ecce homo.*

Díxoles ¿quedáys contentos?

Véysle aquí bien castigado.

Sosegad los pensamientos,  
que asaz ásperos tormentos,  
por cierto, le tengo dado.

Sin cessar voces jamás,  
crucifixe siempre claman.

—¿A Jesú o a Barrabás?

les dixo. ¿Quál queréys más?

Por Barrabás todos braman.

[...]

Con la boz enronquecida,  
rompidas todas las venas  
y la lengua enmudecida,  
con la color denegrída,  
cargado todo de penas  
y los miembros destorpadós,  
los ojos todos sangrientos,  
los dientes atenazados,  
lastimados  
los labios con los tormentos.

[...]

Lágrimas, sangre y sudor  
era el matiz de su gesto,  
derretido con amor  
para curar el langor  
en qu'el mundo estaua puesto.

(vv. 342-411)

Además de las mudanzas de tono ya comentadas, el drama se encuentra en la propia forma de presentar el Ecce-Homo; ese Cristo atormentado que se presenta con el dramatismo

necesario para mover a devoción al público: *de improviso*. De nuevo, esta locución es una de las instrucciones más precisas que hallamos en el teatro peninsular de principios del Quinientos, por ello Fernández la utiliza para controlar un movimiento escénico que no debe fallar.

Otra indicación que muestra una gran concreción es “*ansí como le mostró Pilatos a los judíos*”, que implica —como ha sabido ver Alfredo Hermenegildo— “un referente de movimiento.”<sup>623</sup> Estamos seguros de que la extensa tradición iconográfica ya había fijado en el imaginario cultural el momento en que Pilatos enseña la figura atormentada de Cristo, provocando la emoción desatada de los presentes. La forma de realizar este movimiento debía ser reproducida con la exactitud ritual fijada por la repetición ya que es la esperada por el espectador.

La propia figura del Ecce-Homo debe estar perfectamente presentada ante un auditorio impresionado por los versos de tal expresividad y la súbita aparición de Cristo. Las palabras de Fernández “Lágrimas, sangre y sudor / era el matiz de su gesto” ya muestran esa sensibilidad para expresar más allá de la función representativa del lenguaje. Es la imagen de Cristo sudando sangre; mucho más perceptible y sugerente desde los versos del autor salmantino. Las gotas de sangre de las imágenes son ese matiz de su gesto, que se destruye o derrite por amor. Teatro y pintura se unen y uno mira al otro para obtener mayor expresividad. La pintura ofrece nuevos matices cromáticos que desea para resultar más natural y expresiva; el teatro se acerca a la pintura y agarra con fuerza su estructura narrativa. La pintura desea la gestualidad sin las palabras; el drama, la calidad plástica y el detallismo de la pintura.

Así, nos resulta difícil de creer que Lucas Fernández se mueva en estos parámetros de perfección narrativa y que sus actores no se muestren expresivos. Sabemos que no es posible, todavía, pensar en una interpretación libre y desatada, pero sí en una expresividad mayor, que se ejecuta desde la precisión que la oratoria y la retórica le ofrecen. Tampoco escapa a los signos y gestos rituales, pero los combina creando algo nuevo: una novedosa forma de representar la Pasión.

Asimismo, el *gestus indigitationis*<sup>624</sup> ha de realizarse, forzosamente, por San Mateo cuando muestra el Ecce-Homo, generando esa corriente de fuerza desde la mano (o el dedo) hasta la patética figura (“¿quedáys contentos? / Véysle aquí bien castigado”). Además, habla

<sup>623</sup> «Acercamiento al estudio de las didascalias...», *op. cit.*, p. 715.

<sup>624</sup> Cf. André Chastel, *op. cit.*, p. 15.

al espectador como si él fuera Herodes y el auditorio quienes condenaron al calvario a Jesús, hecho que también reforzaría mirando al público, mientras pregunta si ya están satisfechos y describe de un modo vivo y preciso detalles del cuerpo maltratado que no pueden apreciarse. Mateo, pues, se convierte en un *admonitor*, esa figura tomada de la técnica de los oradores que, como ya comentábamos en el marco teórico, señala o advierte para que el espectador u oyente preste atención a alguien o algo concreto.

Pero la didascalía explícita que enmarca la aparición del Ecce-Homo es muy rica y no deja las acciones de los representantes sobre la escena al azar. Los recitadores deben *hincarse de rodillas* para mostrar su *humiliación* y devoción ante Cristo. Dice Covarrubias que “Algunas humillaciones se han de hazer hincando las rodillas en tierra, otras con genuflexión, y otras con inclinación de cabeça, según el ceremonial romano.”<sup>625</sup> Y en esta posición, deben mostrar su Fe *cantando a cuatro voces* —expresión que apuntamos junto a la ya comentada *cantando a tres voces*— y que plantea un pequeño misterio: San Pedro, San Dionisio, San Mateo y las Tres Marías se encuentran sobre las tablas, luego hay seis personajes aunque la didascalía exige que todos se arrodillen y canten a cuatro voces. ¿Quiere esto decir que solamente cantan cuatro personajes de los seis o tal vez que varios de ellos cantan con el mismo tono? Nos inclinamos por la segunda opción, puesto que nadie debe quedar al margen de la aclamación y presuponemos que, de nuevo, las Tres Marías pueden funcionar como grupo, haciendo todas la misma voz o tono.

La impresión en San Dionisio ante la visión del Ecce-Homo y la descripción de San Mateo le conduce a indignarse y cargar contra el pueblo judío mientras señala hacia Cristo, como constata la didascalía implícita: “*Mira bien, pueblo crüel / de Ysräel, / qu’Éste es tu Dios poderoso*” (vv. 374-376).<sup>626</sup> Otra indigitación para señalar culpables y remover conciencias, que esta vez proviene del recientemente convertido Dionisio de Atenas, y que debe transmitir al espectador la reacción natural ante la barbarie cometida. Y en un gesto aún más dramático, se dirige directamente al Ecce-Homo, preguntándole directamente:

¿Qu’és de los reyes indianos  
que vinieron [a] adorarte?  
¿Dónde están tus cortesanos,  
que la fuerça de sus manos

<sup>625</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 705.

<sup>626</sup> Los subrayados son nuestros.



más alta que dos lançones,  
resplandeciendo con luz.  
Començámosla adorar  
con diuina reuerencia,  
y, adorándola, mentar  
y cantar  
la gloria de su excelencia.  
(vv. 527-536)

Y mientras el público escucha estas palabras e imagina estas pinturas, surge, por sorpresa, la cruz. Así lo indica la elaborada y precisa didascalia explícita de Fernández:

*Aquí se ha de demostrar o descubrir vna cruz, repente, a desora, la qual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas, cantando en canto de órgano.*

Nos interesan las expresiones *repente* y *a desora*, sinónimos de la anteriormente analizada *de improviso*. Referidas también al modo en que han de realizarse los movimientos escénicos, son instrucciones claras para conseguir el resultado deseado. Así, Covarrubias se acerca al término *repente* a través de la voz *repentino*: “Coger a uno de repente, tomarle desapercibido.”<sup>627</sup> Mientras tanto, el *Diccionario de Autoridades* señala que es:

Movimiento o suceso súbito o no previsto. Latín. *Subitus motus*. De repente. Modo adverb. Prontamente sin reparación, o sin discurrir o pensar. Latín. *Repentè. Subitò. Extemporè*.

Por otro lado, la locución adverbial *a desora* viene recogida en el mismo *corpus* como *deshora*: “Tiempo importuno y no conveniente.” Ambas expresiones denotan el efecto de máxima sorpresa que deberá provocar la acción del descubrimiento de la cruz, y resultan muy sugerentes, pues ponen en contacto directo texto y representación, pero también autor y actor.

Pero tras descubrir la cruz, los recitantes deberán arrodillarse de nuevo y cantar del mismo modo que ante el Ecce-Homo, aunque esta vez también se señala su relación con la

---

<sup>627</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 905.

cruz, a “la qual han de adorar”. ¿De qué forma? Ya lo había explicado Mateo en los versos que anteceden el momento: “con diuina reuerencia.” Dice Covarrubias que *adorar* es “reverenciar y acatar”, mientras que la *reverencia* se refiere a:

El respeto que una persona tiene a otra estando en su presencia con los ojos baxos, postura honesta, palabras medidas y humildes, del verbo latino *revereor*, *ris*.<sup>628</sup>

Mientras que el mismo Tesoro entiende que *acatar*:

Vale honrar y tratar con reverencia y respeto a alguna persona; y porque la miramos con recato y cuydado de no ofenderla, ni aun con la vista. Se dixo acatar de *catus*, *cata*, *catum*, por cosa recatada. catamiento, reverencia, medida.<sup>629</sup>

Por último, el *Diccionario de Autoridades* recoge la acepción de *reverencia* como la “inclinación del cuerpo, o parte del, que se hace a un sugeto en señal de respeto.” De este modo, la postura y gestos de los recitantes se encuentran fuertemente encorsetados frente al símbolo de la Fe Cristiana: mirada baja, cuerpo inclinado con humildad y medida.

Después del momento de recogimiento presentado sobre el escenario, entra el último personaje, el profeta Jeremías, acción constatada por medio del saludo de Dionisio: “Alça tu boz, Geremías, / con dolorosos pregones” (vv. 541-542). Este personaje, resulta un poco difícil de encajar en la obra *a priori* por cuanto no tiene validez como testimonio, pero Fernández lo convierte en una pieza clave para sus propósitos. Es un converso que lamenta que el pueblo hebreo haya provocado su propia destrucción a causa del maltrato a Cristo, a quien se dirige directamente —suponemos, mirando la figura del Ecce-Homo—, en un parlamento en el cual lo reconoce como Dios, haciendo referencia a sus orígenes judíos. Es la actitud de un converso escrita, según algunas fuentes ya citadas, por el converso que en realidad era Lucas Fernández:

JE.        ¡O, fortísimo Sansón!  
              ¿cómo estás tan maltratado?  
              ¡O, muy gracioso Absolón!  
              ¡O, muy gran rey Salomón!

<sup>628</sup> *Ibidem*, p. 909.

<sup>629</sup> *Ibidem*, p. 33.

¡cómo estás descoyuntado!  
 Lloren todas las naciones,  
 con entrañable afición,  
 las muy ásperas passiones  
 y afliciones  
 del gran Tethagramatón.  
 (vv. 571- 580)

Y prosigue el parlamento dirigido a Jerusalén, introduciendo otro interesantísimo signo didascálico: la bandera bordada con cinco plagas.

Por vencer fuyste vencida  
 de aquel muy gran Rey de gloria,  
 y su muerte aunque afligida,  
 entristecida,  
 fué esclarecida vitoria.

De la qual *esta vander*a,  
*con cinco plagas bordada*,  
 queda en señal verdadera  
*d'[e]aquella cruz de madera*  
 do fué nuestra fe sellada.  
*Aquest'es el estandarte*  
 con que somos vencedores.  
 Y el demonio ya no es parte,  
 con su arte,  
 de dar penas ni dolores.  
 (vv. 596-600)

Para Hermenegildo, esta *vander*a (o *estandarte*) que aparece en la obra es la prueba de que se representó en la Corte antes los reyes portugueses y castellanos, y que la bandera hace referencia, como guiño, a la bandera de Portugal. Ambos países defensores de la fe han de estar unidos, pues son los vencedores que han logrado reconquistar el mundo para la

Cristiandad en su lucha contra *moros y judíos*.<sup>630</sup> De difícil interpretación por nuestra parte, no sería así para el espectador cautivo de la corte:

En el caso que nos ocupa, la bandera portuguesa, bordada con las cinco llagas de Cristo, es un referente consagrado por el uso y fácilmente identificable por un público familiar con el contexto socio-político portugués. Sólo un espectador bien sensibilizado al sistema semiológico de la sociedad lusitana podía encontrar el correferente de la bandera bordada con las cinco llagas.<sup>631</sup>

No importa si la bandera o estandarte se encuentra presente en el lugar de la representación aunque los deícticos denotan que sí (*esta, aqueste*), pero sitúa la obra fuera de la Catedral y la acerca a una primera representación cortesana, igualándola al resto de obras de Fernández. El *estandarte* ya lo recoge el *DPESO* como elemento propio de la puesta en escena:

Insignia, seña de la Milicia. Es cuadrada y hecha de la tela que se elige, bordando u sobreponiendo en ella las armas Reales u otras divisas, y se erige poniéndola por en medio un hástil largo de donde queda pendiente (Dicc. Aut.)

En este sentido, también las *banderas* pueden considerarse sinónimos, pues el *Tesoro* las define como “la señal militar que se ponía sobre una lança.”<sup>632</sup> Y, no obstante, Covarrubias

<sup>630</sup> Cf. Hermenegildo, *Teatro de palabras...*, *op. cit.*, pp. 62 y ss.

<sup>631</sup> *Ibidem*, p. 65. También nos parece interesante recoger aquí el testimonio que aporta Hermenegildo (nota 39, p. 64) acerca del mito del nacimiento de la nación portuguesa, que nos acerca también la idea que sobre su bandera se tuvo en la época:

CRISTO            Las armas que a Lusitania  
                      otorga mi amor propicio,  
                      en cinco escudos celestes  
                      han de ser mis llagas cinco;  
                      en forma de cruz se pongan,  
                      y con ellas, en distinto  
                      campo, los treinta dineros  
                      con que el pueblo fementido  
                      me compró al avaro ingrato,  
                      que después, en otro siglo,  
                      tu escudo con el Algarbe  
                      se orlará con sus castillos.

(Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, en *Obras completas*. Edición crítica por Blanca de los Ríos, III (Madrid: Aguilar, 1958), 1348).

<sup>632</sup> Covarrubias, *ed. cit.*, p. 993.



también pone el término estandarte en relación con la religión, idea que aproxima el objeto a las connotaciones religiosas que adquiere en el *Auto de la Pasión*:

*Signum, vexilum.* Describe el estandarte y su uso la ley I3, tit. 23, part. 2: “Estandarte llaman a la seña quadrada, sin farpas; ésta non la deve otro traer, sino emperador o rey, porque assí como ellos non son de partidos, assí non deven ser partidos los reyes onde son señores”. Algunos quieren se aya dicho *ab stando*, porque en parando él, haze alto todo el ejército; pero yo tengo para mí que es griego, del nombre σταυρος, que vale cruz, porque desde el emperador Constantino usaron el traer los emperadores la santa Cruz en sus vanderas, y de estaurarte se corrompió en estandarte.<sup>633</sup>

Por ello, nos parece una significación a tener en cuenta, ya que amplía el uso del estandarte no sólo en la guerra, sino también como icono cristiano.

Prosigue el auto con el relato de la escena de Cristo en la cruz, con los episodios más sangrientos y de tortura, hasta llegar al momento del descenso y la Piedad: la escena de la virgen lavando a su hijo con sus propias lágrimas resulta conmovedora, al igual que algunas de las pinturas y esculturas que han querido recoger ese momento.

MAT.	¡Qué fué verlo desclauar de la cruz sus pies y manos, y en el regazo le echar de su madre a reposar, ya contentos los profanos!
M. JA.	Con sus lágrimas lauaua las llagas y las heridas. Con su velo las limpiaua, y enxugaua con angustias doloridas. (vv. 641-650)

Y en la cumbre de toda tristeza, Mateo se atreve a reproducir un parlamento de la Virgen —aunque estamos seguros de que no la imita—, que debía pronunciar en latín y, al menos, con el tono de tristeza y humildad adecuado, tal como dice que ella lo hizo:

---

<sup>633</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 563.

Con voz muy ronca llamaua  
 los que yuan por el camino,  
 muy humilde les hablaua,  
 y humilde se querellaua  
 con un solloço benigno.

[...]

con sospiros les tra'ya,  
 y les dezía  
 con gemidos aquexados:

O vos omnes, ¡heus, heus!

[...]

(vv. 651-661)

Poco después, toma el relevo María Magdalena para continuar, ya en castellano, las palabras de la Virgen, que “hablaua en amores”. Dicho parlamento incluye interrogaciones y exclamaciones que exigen del representante cierto esfuerzo expresivo dirigido al público y, posiblemente, señalando o mirando a Cristo, aunque no podamos apoyarnos en las didascalias en esta ocasión, ya que el parlamento lo pronuncia la Virgen con su Hijo en brazos, aunque lo enuncia María Magdalena sobre las tablas:

Mirá este cuerpo sagrado  
 cómo está lleno de plagas,  
 muy herido y desgarrado.  
 Todo está descoyuntado.  
 ¿Vistes nunca tales llagas?  
 Mirá qué fiera lançada  
 que traspasa el corazón.  
 ¡O qué herida tan resgada!  
 ¡Ay, cuytada!  
 ¡sola y sin consolación! (vv. 711-720)

Finalmente, sigue la narración sobre cómo las Marías ayudaron a quitarle las espinas de “sus carnes delicadas” y “desuenadas” (vv. 737 y 738), aromatizando su cuerpo con

ungüento mientras la Virgen besaba “su elada boca fría” (v. 722). Y es entonces cuando Dionisio, completamente convertido, desea que todos marchen para ver el cuerpo sagrado. “Vamos, hermanos, a vello” (v. 741), propone, mas queda desconsolado porque Mateo le anuncia que ya está sepultado, y le insta a que le enseñe el lugar en que se encuentra: “Muéstram[e]ora el monumento / de aquel Dios de perfición” (vv. 751-752). El evangelista le responde afirmativamente y constatamos el movimiento de los actores a través de las acotaciones “Pues no tardemos” (v. 756) y “Anda, que cerca est’áquí” (v. 757). Cuando se paran, San Pablo indica que han de hacer oración frente al mismo (“Todos, todos le adoremos / y alauemos” vv. 758-759), aunque Dionisio no lo encuentra (“¿Y adónde está?”) hasta que Mateo lo señale: ““Veslo allí” (v. 760). Y a continuación, Fernández inscribe sus instrucciones en la última didascalia explícita de la obra:

*Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta canción y villancico en canto de órgano.*<sup>634</sup>

Creemos que el monumento<sup>635</sup> ya estaba en escena y no parece que haya que descubrirlo, pues la didascalia no lo indica. El hecho de que Dionisio —precisamente el personaje asimilado al público— no lo vea puede ser una estrategia de Fernández para llamar la atención sobre la parte del escenario donde se encuentra la sepultura de Cristo y conseguir, así, centrar su atención en ella con mayor dramatismo e intensidad.

Y de este modo despide el dramaturgo salmantino la obra, con los recitadores adorando al Señor, a quien ya reza y reverencia como uno más el ateniense Dionisio. Su historia, la de su conversión, es el ejemplo de transformación *ideal*, utilizada para catequizar, y logra transmitir al público la grandeza e imbatibilidad del discurso dominante.

Los actores de la pieza combinan el gesto ritual con el expresivo, y hacen gala de técnicas oratorias y musicales. Nos cuesta pensar en ellos como cortesanos sin experiencia o criados, inclinándonos por actores *amateurs* —de una escala social digna de la interpretación de tales personajes— o por cortesanos cultos adiestrados en el arte de la retórica y la oratoria —quizás pertenecientes al clero en algún caso— y, desde luego, por cantores profesionales.

<sup>634</sup> *Auto de la Pasión*, ed. cit., p. 235.

<sup>635</sup> No repetiremos aquí las posibilidades escénicas del monumento, puesto que ya las hemos analizado en el capítulo de Juan del Encina.

### 3.2.4. Conclusiones

El drama de Lucas Fernández está vivo y lleno de expresividad. Hallamos continuidad en el *dramatis personae* de Encina, aunque variaciones en cuanto a su caracterización. Hay una clara evolución de los pastores, que son más rudos, zafios y se intensifica también su comicidad. Se busca la caricatura y el carnaval ante un público cautivo, que se regodea en una superioridad que este teatro ensalza.

Encontramos, por otro lado, nuevos habitantes sobre las tablas, de entre los que destacaremos la original figura del soldado *zoizo* (o *suizo*). Podemos emparentarlo, por un lado, con el *miles gloriosus* de Plauto, mientras que puede entroncar también con el soldado extraído de la realidad de las dramatizaciones religiosas medievales. Una originalidad de Fernández, que tendrá éxito y se verá desarrollado en las fiestas del *Corpus*.

En cuanto al teatro religioso de Fernández, el *Auto de la Pasión* da un salto expresivo importantísimo para el desarrollo del drama peninsular, constituyendo un ejemplo perfecto de matrimonio entre pintura y teatro, que da lugar a una viva representación de la Pasión. Representación y no presentación, puesto que, por vez primera, encontramos una obra que cuenta muchos más que el martirio de Cristo. La perfecta arquitectura de la obra, acompañada por un diseño audaz del *dramatis personae*, convierten la Pasión en *exemplum* de conversión y aceptación del discurso imperante.

La actuación en las obras de Fernández varía en función del tema de la obra y de sus circunstancias de representación. La obsesión de Encina por el control musical de las obras también la hereda Fernández, quien muestra un sistema de didascalias explícitas más moderno y elaborado, por cuanto da instrucciones de máxima precisión a los actores. Estas pautas son fundamentales para la reproducción de los gestos rituales, que se muestran en perfecta cohabitación con los signos expresivos que, sin ser explícitos, reconocemos en los versos de los personajes.

En cuanto a la caracterización de los mismos, encontramos muchas referencias en las obras profanas y muy pocas en el *Auto de la Pasión*, que nos parece que, no obstante, debió asumir la tradición representativa e iconográfica para vestir y acompañar con el *atrezzo* adecuado a los diversos personajes que le dan vida.

Finalmente, hallamos en el teatro de Fernández una cierta variedad de léxico referente a la actuación, sobre todo, en el área específica del canto, aunque también encontramos interesantes expresiones sobre el modo de enunciar los versos. Las didascalias

nos permiten intuir gestos y movimientos, que pretenden esconderse de la mirada actual, y que presentan un teatro regido por la convención, pero vivo y expresivo. El análisis muestra una representantes, recitadores o actores, que necesitan convencer mediante la palabra y un gesto cuidado al detalle, pero existente. Ese actor no es profesional pero necesita conocer técnicas para llevar a cabo su cometido: enseñar, impresionar y deleitar...

### 3.3. El actor en las obras de Gil Vicente

#### 3.3.1. Consideraciones previas sobre el perfil biobibliográfico del autor

La mayoría de la crítica sitúa la fecha de su nacimiento en torno al año 1465 y la de su muerte en 1536 o principios de 1537.<sup>636</sup> En cuanto a su ascendencia, Aubrey Bell<sup>637</sup> opina que las continuas referencias a la comarca de Beira así como la utilización poética del *beirão* —lenguaje caracterizador del *rústico* portugués— constituyen datos suficientes para determinar su procedencia, mientras que Thomas R. Hart<sup>638</sup> considera que esta no puede estar definida en ningún caso, puesto que ni el lenguaje tiene en realidad muchos rasgos de la región ni los topónimos de los autos demuestran gran conocimiento de la misma.

Pero uno de los puntos más controvertidos de su biografía es si desempeñó un oficio o dos en la Corte, pues existen noticias sobre un Gil Vicente *ourives* (orfebre) y otro dramaturgo, que nacen y mueren aproximadamente en la misma época. La cuestión es de sumo interés<sup>639</sup> porque demostrar que no se trata de la misma persona supondría, para muchos, aceptar que se dedicó *casi*<sup>640</sup> profesionalmente al teatro. A nosotros nos interesaría si buscáramos

---

<sup>636</sup> A. Braamcamp-Freyre, *Vida e obras de Gil Vicente Trovador, Mestre de Balança*, Lisboa, 1944; y Laurence Keats (*op. cit.*) adelantan su fecha de nacimiento al año 1460. Por su parte, Thomas R. Hart (*Vicente. Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 14) señala que, en cualquier caso, su muerte se produciría con anterioridad a 1540 pues una carta datada el 16 de abril de 1540 así lo testimonia al incluir la referencia “Gil Vicente, que Dios le perdone”.

<sup>637</sup> *Gil Vicente*, Oxford, University Press, 1921.

<sup>638</sup> *Op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>639</sup> Mientras Fidelino de Figueiredo (*Historia de la Literatura Portuguesa*, Barcelona, Labor, 1927, p. 48) o Laurence Keats (*op. cit.*, p. 16) dan por supuesto que se trata, efectivamente, de la misma persona puesto que, según este último, “As Braamcamp Freire and many others have pointed out, the fact that there is not one Word in extant documents to distinguish between poet and goldsmith, not even in the records of the Inquisitions, is sufficient to establish identity”, otros críticos presentan la cuestión como un hecho prácticamente imposible al ser de extrema dificultad dedicarse con tanto éxito al teatro y realizar obras de la magnificencia de la Custódia de Belém, argumentando también lo extraño que resulta la inexistencia de referencia alguna en sus obras dramáticas a las artes mecánicas.

<sup>640</sup> Insertamos este *casi* por no pertenecer Gil Vicente a la nómina de los primeros autores-actores profesionales. José Luis Canet ha dedicado algunos de sus trabajos al estudio de estos y sitúa su aparición en la década de los cuarenta del siglo XVI (“El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)”, *Edad de*

justificación para una obra que estuviese caracterizada por la carencia de evolución, pero la obra vicentina es, en nuestra opinión, un producto maduro y propio de un autor absolutamente comprometido con ella.<sup>641</sup>

De hecho, podemos comprobar cómo en algunos textos, Gil Vicente expresa la necesidad —o incluso siente la obligación— de justificar su lugar en la Corte mediante el oficio de dramaturgo y no con el de orfebre. De ahí surge, por ejemplo, la *Farsa de Inês Pereira*, cuyo prólogo nos muestra el reto que el dramaturgo hubo de superar para defender su posición:

A seguinte Farsa de folgar foi representada ao muito alto e mui poderoso Rei Dom João, no seu convento de Tomar. Era do Señor de 1523. O seu argumento é que, porquanto duvidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse, *scilicet*, um exemplo comum que dizem: «Mais Quero asno que me leve, que cavalo que me derrube». E sobre este motivo se fez esta Farsa.<sup>642</sup>

Así, no compartimos la opinión de que la identificación positiva entre el orfebre y el dramaturgo signifique que el autor perdiera entidad como escritor, pues, se refieran o no los documentos a la misma persona, a nosotros nos importa más el hecho de que el autor defienda lo que de alguna forma podemos llamar su *profesión*, ya que parece que su permanencia en la Corte —y por tanto también su sustento económico— únicamente depende de uno de los dos quehaceres: el de dramaturgo. Su cargo como funcionario era, no obstante, el de *Mestre de Retórica das Respresentações*, como señala el siguiente documento por el que el rey D. João III no solo confirmaba su puesto sino que aumentaba su soldada:

A Gill Vicente alvara que praz a a el Rei nosso senhor que aja cadanno com ho cargo de Mestre de Retorica das Representacões vimte mill rrs- 20 a saber: XII que

---

*Oro*, n° XVI, 1997, p. 110). Por nuestra parte, hemos de apuntar que, salvando las distancias que naturalmente hay entre el autor luso y estos primeros profesionales, su actividad se acerca bastante al concepto de profesionalidad, puesto que parece que el Mestre portugués sí vivía de ella.

<sup>641</sup> Hernani Cidade (*Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1968, cap. V, pp. 201-202) considera que la obra de Gil Vicente se encuentra todavía en la *infancia* y presenta por ello múltiples defectos.

<sup>642</sup> *Farsa de Inês Pereira*, edición incluida en la *Compilaçam de Todas as obras de Gil Vicente*, Porto, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, vol. II, pp. 426-427. Seguimos esta edición y en adelante solo citaremos las páginas.

damtes tinha e VIII que lhe o dicto senhor mais acrescentou nas quaes servira em quanto o dicto senhor ouver per bem e o ele puder fazer. Feyto a VI de abril de 1524.<sup>643</sup>

Además, su comportamiento es el de un auténtico hombre de teatro, que experimenta con nuevas formas y nuevos temas e intenta establecer un diálogo fluido y productivo con el público, de cuya satisfacción depende la continuidad de su puesto. Algunos investigadores han afirmado que el autor crea pero no perfecciona, nosotros, por el contrario, no solo creemos que lo hace sino que además lo hace con éxito, pues las cuarenta y cuatro piezas que tiene en su haber y el hecho de verse protegido por los sucesivos reyes avalan su labor.

La segunda cuestión que la tradición crítica nos obliga a plantear dados nuestros objetivos, es la referida al *lugar* cultural desde el que Gil Vicente escribe, y que suscita dos nuevos asuntos de indudable enjundia: su grado de erudición y su posición ideológica. Respecto al primero, la cultura o incultura del *Mestre* Gil es importante porque nos revela las coordenadas de su posición como creador; es una cuestión que afecta de lleno a las fuentes de su obra, tan buscadas a través de sus textos o, inversamente, desde los mismos textos clásicos. A este respecto, habría que mencionar que algunos críticos han querido ver, por ejemplo, una ascendencia clara del *Livro de las Horas* de Horacio en la trilogía de las *Barcas*: sus trágicas figuras pudieron inspirar la composición de esta *Danza Macabra viviente*.<sup>644</sup>

Carolina Michaëlis<sup>645</sup> considera que Gil Vicente no era un hombre inculto, si bien es cierto que conoció los textos clásicos de la mano de traducciones en romance o de las pequeñas glosas que le permitiera llevar a cabo su *latín de iglesia*, que implicaría un conocimiento bastante regular de gramática latina. Luciana Stegagno Picchio no opina igual, pues para ella

Todo en Gil Vicente es de oídas: el latín, la liturgia, la historia, la cultura humanística y hasta la cultura religiosa, absorbida, como se ha dicho recientemente, más que por la frecuentación directa de los libros sagrados, por las viñetas de los “libros de horas”. Como todos los grandes artistas, interpretaba a su manera estados de ánimo y

<sup>643</sup> António Dias Miguel, *Gil Vicente, mestre de retórica e das representações*, Coimbra, Humanitas, 1985-1986, p. 269.

<sup>644</sup> Para un análisis pormenorizado de la tradición crítica respecto a las posibles influencias sobre las *Barcas* de Vicente, *vid.* Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991; Bernardes, José Augusto, «Danças da Vida e da Morte nas Barcas de Gil Vicente», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, ISSN-e 1540 5877, Vol. 1, 2001, pp. 12-27.

<sup>645</sup> *Notas Vicentinas*, p. 220, citado en Thomas R. Hart, *op. cit.* pp. 12-13.

convenciones generales más de lo que pensaba racionalmente y en términos de cultura. En eso estriba su limitación y su grandeza.<sup>646</sup>

Por su parte, las opiniones de I. S. Révah y de Joaquim Carvalho son algo más generosas, puesto que el primero sostiene que, en efecto, poseía cierta erudición teológica, aunque no de los escritos patrísticos sino de traducciones en español o portugués, mientras que el segundo llega mucho más lejos al considerar la posibilidad de que su nivel de cultura fuera tan alto como para haber estudiado en la Universidad Sorbona de París.<sup>647</sup>

Atendiendo a lo pormenorizado del estudio de la filóloga alemana, nos decantamos por pensar que es Michaëlis quien opina con mayor acierto. Además, la lectura y análisis de un conjunto dramático repleto de tradiciones religiosas y paganas, folklóricas y literarias, nos lleva a pensar —*a priori*, sin realizar un estudio en profundidad de las fuentes o la calidad de sus fórmulas latinas— que el autor posee una innegable habilidad para integrar la ingente cantidad de materiales que utiliza durante el proceso creativo. Dicha habilidad, creemos, suple cualquier carencia sapiencial en caso de que la hubiera.

El autor luso alcanza la madurez a finales del siglo XV, aunque vivirá en primera persona en la Corte los múltiples cambios y novedades que el Renacimiento irá introduciendo en la vida cotidiana. Pero, como hombre fiel al sistema político del Medioevo, defenderá los principios de una sociedad estamental basada en el *teocentrismo*, donde a cada cual le ha sido asignado un rol que debe desarrollar sea cual fuere, y en cuyo vértice se encuentra el Rey. Por supuesto, este *papel* ha sido otorgado por Dios y nadie debe ansiar desempeñar otro distinto: el orden establecido se ve justificado por mandato divino y todo aquel que lo incumpla incurrirá en falta de obediencia pues, siguiendo la ideología propugnada por el Cristianismo, todos los hombres son iguales aunque haya que respetar la jerarquía instaurada por Dios. Así, la vida constituye en este sistema de valores una vía de acceso a otro estadio mejor, lo cual induce a todo buen creyente a la resignación y aceptación de las injusticias o desigualdades que se sufran en esta vida. Mariló Virgil explica la concepción estoico-cristiana aludiendo al concepto de la vida como algo mucho menos real que la certeza de la existencia de Dios puesto que para los creyentes la vida era “como una

---

<sup>646</sup> «Trayectoria de Gil Vicente», en Francisco Rico (Dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II, Barcelona, Crítica, 1990, p. 563.

<sup>647</sup> Citados por Thomas Hart, *op. cit.*, p. 13.



vía, un sueño y una representación teatral constituía una ideología legitimadora de una sociedad estamental, jerarquizada y cerrada”.<sup>648</sup>

Vicente es un hombre formado y *vivido* durante el siglo XV, aunque experimenta en primera persona las transformaciones renacentistas: va a ser precisamente ese choque cultural el que lo convierta en un hombre que parece no compartir las nuevas ideas que empiezan a entrar en el Portugal del Quinientos, pero que refleja en su obra todas las contradicciones y fusiones propias del nuevo orden. Él, mejor que ningún otro artista contemporáneo, muestra ese *estar entre dos mundos*, ese estar formado en el medievalismo y vivir el tránsito a una nueva era, o lo que es lo mismo, experimentar el Renacimiento o puente hacia la Modernidad.<sup>649</sup>

Y no obstante esta presencia de la contradicción y de la vitalidad *humanista* en su obra, creemos que tampoco puede aceptarse sin reservas la afirmación del sector crítico que incluye a Gil Vicente en dicho movimiento de renovación. Algunos de ellos, como Marques Braga,<sup>650</sup> han llegado, incluso, a relacionar las críticas al clero que aparecen en muchas piezas con la vinculación del dramaturgo a las doctrinas de Erasmo e, incluso, de Lutero. Pensamos, como Laurence Keats,<sup>651</sup> que la Casa Real Portuguesa creía en la necesidad de una reforma eclesiástica y por ello consentía las mordaces críticas del artista; y, en todo caso, se trataba de una reforma que nada tenía que ver con la que originó el Cisma pues, no podemos olvidar que los reinos peninsulares apoyaron a Roma desde una ortodoxia palmaria frente a las tesis luteranas.

António José Saraiva y Óscar Lopes<sup>652</sup> ofrecen otro aspecto esencial del problema al apuntar que la crítica anticlerical vicentina presenta una doble vertiente, puesto que además de poseer blancos muy concretos que dependen del contexto histórico de cada obra hunde sus raíces en la tradición popular y tradicional cancioneril. Es decir, que el autor no solo se nutre del agitado presente en materia religiosa —a cuyas necesidades ha de rendirse—, sino

<sup>648</sup> *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores, 1986, p. 7. También hace referencia a los alcances de esta imagen de “irrealidad” de la vida en los siglos próximos, subrayando el caso de Calderón en *La Vida es Sueño*.

<sup>649</sup> Luís Francisco Rebello reconoce la dualidad vicentina en el contexto de una sociedad en tránsito “que participou em cheio de esa época, das suas grandezas e das suas misérias, do que nela se vinculava ainda ao passado e do que ao futuro tendia, assumindo na sua obra, como nenhum a outro autor do seu tempo, as respectivas contradições.” (*Breve História do Teatro Português*, Mira-Sintra, Publicações Europa-América, 2000, pp. 36-37.) Vid. Bernardes, J. A., *Gil Vicente*, Lisboa, Edições 70, 2008.

<sup>650</sup> Cf. *Op. cit.*

<sup>651</sup> *Op. cit.*, pp. 30-32.

<sup>652</sup> *História da Literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1999, p. 201.

que también continúa con la tradición folklórica de toda una literatura oral alrededor de los abusos y desmanes del clero.

Concluimos, pues, que Gil Vicente no puede ser calificado como *humanista* aunque encontremos en su obra los nuevos *aires* del humanismo que llegan a la Península con algo de retraso; es un hombre de su tiempo que refleja a la perfección la situación cultural que se da en toda Europa y, de forma muy particular, en Portugal. En este país, las ideas humanistas no triunfan en seguida, aunque ya en 1500 se presenta ante el mundo como una entidad renovada, cuyas antiguas pretensiones de expansión se están convirtiendo en realidad, atendiendo a nuevos alicientes económicos y políticos y, por tanto, presentando un sinfín de cambios sociales difíciles de asimilar por los espíritus provenientes de la Edad Media.

Los antiguos estamentos deben reorganizarse ante el surgimiento de nuevos grupos sociales enriquecidos por el comercio que el *Século das Descobertas* trae consigo. Así, el *Mestre* convive en la Corte con una gran variedad jerárquica y, en general, con el ambiente de cambio y pretensión que ya hemos tratado de describir en el contexto histórico de este trabajo. El desempeño de su labor está en estrecha relación con un momento en el que no existen todavía actores profesionales y los artistas dependen del mecenazgo. En su caso, fue el protegido de la reina D. Leonor, la primera mujer de D. João III —de especial importancia por ser quien lo introdujo en la Corte—, así como de las sucesivas esposas de D. Manuel: D. Isabel, D. Maria y D. Leonor. Y, no obstante, no hay que olvidar que, tras su apoyo, estaba la aprobación de los dos monarcas.<sup>653</sup> De esta manera, es ahora su libertad expresiva como autor la que hemos de revisar, ya que su producción en la Corte queda supeditada a su vínculo con la misma.

Nos interesa descubrir, por lo tanto, en qué medida se ve limitado en su quehacer dramático, hecho que afectaría indudablemente a la construcción de los personajes y, en consecuencia, al trabajo de los actores. No es posible dudar, por otro lado, de que las críticas levantadas desde sus obras se hiciesen bajo el amparo del monarca porque, al igual que las leyes o la iconología, estas le ayudan a mantener el orden establecido. Mediante el teatro resuenan en toda la Corte aquellos pensamientos que solo pueden concretarse en palabras

---

<sup>653</sup> Laurence Keats (*op. cit.*, p. 17) refrenda la importancia de las reinas bajo cuyo amparo pudo desarrollar su talento, pero destaca también otros protectores: “He seems also to have received some encouragement from D. Beatriz, the mother of D. Manuel. One play was commissioned by D. Violante, the abbess of Odivelas. There is further evidence to suggest that he was also protected by the influence of D. Luis after the death of D. Leonor, and encouraged by Tristão da Cunha (if we are to suppose that the frequent favourable mention by the poet indicates gratitude)”.

desde la ficción. ¿Hemos de pensar entonces que Gil Vicente desarrolla una labor de *bufón* o *bobo* por cuya irresponsable boca salen las verdades que nadie en su sano juicio se atrevería a decir?<sup>654</sup>

Se ha juzgado esta posibilidad como un hecho más que probable siempre y cuando se entienda como *bobo* a quien puede decir la verdad con impunidad,<sup>655</sup> es decir, con la connotación medieval del término, mientras otros críticos, como Braamcamp-Freire, han mostrado su total desacuerdo al respecto por considerar el término despectivo. Siguiendo al primero, podemos estar de acuerdo en que Vicente utiliza esta función en su obra y pone en escena a varios *Parvos* (bobos) que se encargan de decir las inconveniencias más rudas.

### 3.3.2. La dramaturgia de Gil Vicente

#### 3.3.2.1. Caracterización de sus obras

Desde aquí pensamos que Gil Vicente aprovecha su espacio de incorrección consentida y nunca pierde la potestad de hacer hablar a sus personajes quizá más de lo debido. Es decir, aprovecha su genialidad artística a la par de su situación privilegiada para otorgar a su pluma la capacidad de elevar sus sátiras a un nivel de abstracción en el cual ya no solo se critica a este o a aquel personaje, sino a la humanidad al completo.<sup>656</sup> No opinan lo mismo Ángel Marcos y Pedro Serra para quienes

Al vivir en la condición de artista protegido estaba en una situación privilegiada para criticar a la sociedad que lo rodeaba; pero para criticar solo hasta cierto punto. Efectivamente, debemos ver, sobre todo a propósito de los Autos de las Barcas, que la crítica social de Gil Vicente, ejercida sobre los vicios de la sociedad portuguesa de su tiempo, acabó por no poder criticar todos los aspectos de esa sociedad: no podía hacer, por ejemplo, una crítica abierta al poder real o a las clases dominantes, a fin de cuentas, de ellas dependía...<sup>657</sup>

---

<sup>654</sup> Vid. Álvarez Sellers, «Jueces, clérigos y caballeros: modelos grotescos de poder en el teatro de Gil Vicente», en Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18 / Publicaciones Digitales del GRISO, pp. 35-53.

<sup>655</sup> Laurence Keats, *op. cit.*, p. 29-33.

<sup>656</sup> Autores como Luíz Francisco Rebello (*op. cit.*, p. 44) han notado la trascendencia de algunos personajes de la trilogía de las *Barcas* (*Infierno*, *Purgatorio* y *Gloria*), a las que considera claros precedentes de los autos sacramentales de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

<sup>657</sup> *Historia de la literatura portuguesa*, Salamanca, Luso-Española, 1999, p. 42.

Efectivamente, de ellos dependía y no podía —ni, quizás, tampoco quería— explicitar una crítica en su contra pero, a nuestro modo de ver, esa crítica sí está patente a lo largo de toda su obra. De hecho, en el *Auto de la Barca de la Gloria*,<sup>658</sup> los recién finados son de alto nivel y dignidad pero son condenados; reciben su parte de crítica aunque finalmente se salven por arrepentirse en el último instante. La inteligencia de Gil Vicente impide que en el plano de lo real nadie pueda sentirse ofendido, pues hasta el Papa se encuentra en la misma situación *dramática* que el Rey y los demás nobles... Su delito es el materialismo y Gil Vicente lo denuncia con valentía.

Viendo desaparecer el ideal caballeresco y asistiendo a la corrupción de una Corte concentrada en la avaricia, el derroche y la opulencia, nuestro autor no podrá dejar de criticar esta situación en su quehacer dramático, de ahí que sus textos estén repletos de sátiras a esta sociedad en movimiento, cambiante y, para él, degradada... Si el Rey nunca aparece criticado explícitamente es porque el lugar social que ocupa le impide al autor considerarlo al mismo nivel que a los otros cortesanos.

Los personajes negativos de sus obras comparten —en muchos casos— el excesivo apego a lo material, mientras que los personajes positivos son aquellos que no muestran celo hacia los bienes tangibles: los pastores, sobre todo, son los que mejor ejemplifican este ideal de perfección vital, aunque también los caballeros (el ideal de caballero) encajan en el molde de exquisitez creado por este artesano tan minucioso.

Estamos, pues, de acuerdo con José Augusto Bernardes<sup>659</sup> cuando afirma que su obra tiene una doble dimensión, pues contrapone la corte de los caballeros y de los pastores a la de los comerciantes: en la primera, reinan los valores y la moral, mientras que, en la segunda, hay un claro predominio de la ambición y lo material.

Gil Vicente pone en escena alrededor de cincuenta piezas —entre autos religiosos, farsas y obras menores— desde 1502 a 1536, obteniendo así un conjunto rico, variado y polimorfo. Esta caracterización se debe, en opinión de Luciana Stegagno-Picchio, a que dichas obras fueron “provocadas por estímulos de orden teatral (antes de ser literaria),”<sup>660</sup> esto es, como celebración religiosa, política o, simplemente, burlesca.

---

<sup>658</sup> *Compilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente*, ed. cit., vol. I, pp. 254-280.

<sup>659</sup> *Sátira e Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1996.

<sup>660</sup> «Trayectoria de Gil ...», *op. cit.*, pp. 41-42.

Creemos, como José Alberto Ferreira,<sup>661</sup> que la práctica escénica y de entretenimiento cortesano del momento puede entenderse como un *projeto parabólico*, pues se halla situado en un área de intersección donde se entrecruzan los intereses personales, estéticos y políticos para cubrir zonas de representación simbólica. Estas zonas suponen gran diversidad y van desde la organización urbana y municipal al *serão* (sarao) de la corte, del ceremonial cívico al religioso, del lúdico farsesco a la ostensión crítica del cuerpo social, asumiendo siempre un papel de coadyuvante del Poder y de sus estrategias de afirmación.

Planteada queda, pues, la gran diversidad con la que se encuentra el investigador al enfrentarse a la totalidad del corpus vicentino, y con ella se abre un interrogante que ya intuíamos desde el comienzo del camino: ¿significa esta pluralidad morfológica creada por las circunstancias de producción que el teatro de Vicente se adapta a ellas y pierde toda cohesión y significado? ¿Acaso no es posible considerar la totalidad de sus obras como un conjunto coherente y evolutivo?

Una lectura global y despojada de prejuicios nos ha conducido a considerar que el teatro de Vicente constituye un proyecto cohesionado que depende para su realización de las circunstancias; por ello Gil Vicente posee una gran batería de fuentes, temas y formas que irá utilizando según el caso. No obstante, este teatro es fiel a sus compromisos con la jerarquía moral y social y, por tanto, siempre se detecta en él esas funciones caracterizadoras de celebración y catequización a las que no escapa ni una sola de sus creaciones. De esta manera, solo podemos estar de acuerdo, en parte, con Luciana Stegano-Picchio<sup>662</sup> cuando afirma que su teatro es “fruto de inspiraciones singulares y de diversos estímulos ocasionales.” Creemos que sí nace de las circunstancias, aunque esa diversidad de inspiraciones denota un enorme talento para la adaptación, que le proporcionará soluciones más o menos acertadas, alejándolo unas veces y acercándolo otras a nuestra *idea* de teatro. Y no obstante, la misma autora halla en el conjunto una clave que nunca varía y que hace muy reconocible su teatro frente a otros: se trata de la *libertad* que se respira en él, pues

[...] é um teatro «anterior à Reforma», no qual sopra uma aragem de liberdade que seria inconcebível mal passados dez anos sobre o termo da actividade literária do seu autor. No mesmo ano em que Gil Vicente desapareceu da cena foi promulgada em Portugal a bula criando o tribunal da Santa Inquisição e em 1539 o cardeal-infante

---

<sup>661</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>662</sup> *Op. cit.*, p. 42.

D. Enrique assumiu um capítulo da história portuguesa, política e literária, o capítulo do nacionalismo anti-romano. Mas Gil Vicente escapou.

Por su parte, António José Saraiva<sup>663</sup> explica la coherencia y diversidad de estas prácticas escénicas desde la crisis que afecta a los países ibéricos en el umbral de la Edad Moderna, y de la que es objeto el teatro de Vicente. Esta se revela en las contradicciones de su obra: en el ser; el tiempo; el hombre medieval y renacentista; ascético y naturalista; popular e imperialista; fanático defensor de la fe y erasmista cáustico. Contradicción pura.

Pero no son únicamente las circunstancias socio-culturales las que configuran la pluralidad vicentina, pues también la disparidad de sus fuentes tiene gran parte de responsabilidad en ello. Así han considerado las consecuencias de tal variedad António José Saraiva y Óscar Lopes:<sup>664</sup>

Por outro lado, a despreconceituosa diversidade das suas fontes, estruturas e tonalidades comunica a esse tão saboroso teatro uma vivacidade que, por vezes, o torna extraordinariamente moderno, embora, se medíssemos a obra vicentina pelas mais racionalizada ou formalizada estética dos clássicos posteriores (e até dos românticos e realistas), pudesse dar a impressão global de uma certa e desconcertante heterogeneidade.

Esta “desconcertante heterogeneidade” es a la que nos referíamos, pues su obra recoge toda esa teatralidad difusa del Medioevo y la concretiza en el escenario de la sala renacentista, convirtiéndola en algo muy distinto y actualizando cada tema o situación heredada. Así, este *beber de las fuentes* de la Edad Oscura conforma un teatro del que se ha dicho que “no es netamente de características renacentistas: perdura en él todavía la cultura medieval y representa una oposición de transición entre la Edad Media y el Renacimiento”.<sup>665</sup>

El medievalismo presente en el drama del *Mestre* Gil está presente, en nuestra opinión, desde el punto de vista de las fuentes de las que se nutre, de entre las cuales no es fácil encontrar en principio las nuevas corrientes renacentistas. Solamente podemos incluir en un

---

<sup>663</sup> Cf. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, *op. cit.*

<sup>664</sup> *Op. cit.*, cap. I, p. 189.

<sup>665</sup> Ángel Marcos y Pedro Serra, *op. cit.*, p. 41.

primer momento el teatro de los castellanos Juan del Encina y Lucas Fernández, de quienes aprenderá unas primeras lecciones muy valiosas, para luego superarlos a todos los niveles.

Tal es la espectacularidad de los fastos en las que se insertaban sus obras que —tras el estudio de las notas sobre las representaciones teatrales celebradas en Lisboa en 1451 en honor del matrimonio de la Infanta D. Leonor y el Emperador Frederico III— Mário Martins<sup>666</sup> llega a la conclusión de que estas formas de teatralidad son más ricas que las del propio Gil Vicente, cuya puesta en escena es mucho más sencilla.<sup>667</sup> Consideramos que, aunque efectivamente haya una gran teatralidad en estos festejos, las fronteras realidad/ficción se encuentran todavía tan difusas que no podemos considerarlos teatro, al nivel que el vicentino, pues si bien este no cuenta con todo ese despliegue de medios, desde luego sí hay más invención y elaboración dramática en él. No es que sea más pobre, sino que ya se adecúa a un espacio, lugar, tiempo y público concretos. Además, mientras los fastos presentan una realidad teatralizada, las obras de Vicente presentan una ficción estrechamente relacionada con la realidad.

Sin embargo, esto no se producirá hasta que se origine el cambio en la transmisión de lo literario, de la forma oral a la transmisión impresa y a la evolución iniciada desde fines del siglo XV de las representaciones litúrgicas vinculadas a la tradición medieval hacia formas específicas. Así pues, se plantea la cuestión de considerar la influencia que todas estas manifestaciones tuvieron sobre el teatro de Vicente. Luciana Stegagno-Picchio<sup>668</sup> sugiere la posibilidad de concebir el teatro de tal autor como una *summa*,<sup>669</sup> puesto que en él confluyen materiales y resultados de diferentes experiencias, entre las cuales hemos de incluir los sermones burlescos, los *sermons joyeux* franceses, el hábito de escribir textos para Navidad o la costumbre de parafrasear textos litúrgicos y de concebir las representaciones según el esquema de los *loci deputati*.

---

<sup>666</sup> “Agora o lector pegue nas obras de Gil Vicente e leia o *Auto Pastoril Castelhana*. Verá que este monólogo, considerado ainda por alguns como o começo do nosso teatro, é uma representação dramática bem mais pobre do que os entremezes descritos por Longmann e citados por Rui de Pina. E foi isto em 1451, quer dizer, mais de 50 anos antes do *Monólogo do Vaqueiro*.” (*Estudos de Cultura Medieval*, Braga, Verbo, 1969, cap. III, p. 44.)

<sup>667</sup> Los estudios relativos al fasto de Joan Oleza (*op. cit.*) y Teresa Ferrer (*La práctica escénica cortesana*, London, Tamesis Books; Valencia, Institució Valenciana d’Investigació, 1991) ponen de relieve la complejidad escenográfica de los mismos y su relación con el drama cortesano.

<sup>668</sup> Cf. *História do Teatro...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>669</sup> También Francisco Ruiz Ramón (*Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, I, Madrid, Alianza, 1971) se muestra conforme con la definición de la dramaturgia vicentina como una auténtica *summa teatral*.

Creemos que es una buena solución que permite comprender la relación entre Gil Vicente y sus fuentes primarias. Al igual que Oliveira Barata,<sup>670</sup> también nos parece que toda esta producción lúdica medieval constituye el embrión dramático, cuya caracterización puede resumirse en la disociación entre texto y representación, así como la gran riqueza temática, formal, visual y dramática que aportan los espectáculos cortesanos del siglo XV. Esta teatralidad difusa necesitará de un demiurgo que la conozca, comprenda y sintetice, convirtiéndola en algo distinto, convirtiéndola en teatro.

Como señala Manuel Sito Alba,<sup>671</sup> dicho proceso de transformación del texto literario en escénico comienza en España a finales del siglo XV promovido por Juan del Encina. El resto de la “Generación de los Reyes Católicos” también jugará un importante papel al respecto, siendo Gil Vicente quien consiga subir al tablado toda esa diversidad de prácticas anteriores, aunque a nivel escénico no conociese más que las representaciones medievales a las que habría asistido y que testimonia proyectando en su teatro algunas de las características técnicas y formales de aquellas. Para nosotros, aunque de acuerdo con los autores que notan la presencia también del Renacimiento en su obra, se aprecia en ella algo más que unas pocas influencias medievales.<sup>672</sup>

Pero esta teatralidad cuyas fronteras son todavía tan confusas, lejos de plantearse como un lastre que pronto deberá soltar para ir convirtiéndose en otro tipo de teatro, tiene un enorme valor, ya que gracias a ella tendrá lugar el teatro de Gil Vicente cuando las condiciones lo permitan.<sup>673</sup> La riqueza de las mismas es fundamental, pues determina, junto a las circunstancias de producción del ejercicio escénico vicentino, la diversidad de una obra difícil de entender y aún más de clasificar.

### **3.3.2.2. Clasificación de sus obras: moralidades, farsas y comedias**

Tras afrontar la lectura de las obras del *Mestre* Gil, surge una primera y cristalina división de las mismas: teatro religioso o de devoción y teatro profano. Ciertamente, existe

---

<sup>670</sup> “Este teatro, quase «mudo» de palavras-dos arremedilhos, às laudes de André Dias, passando pelos momos e entremezes —mas elocuente na sua visualidade—, continha, porém, os ingredientes fundamentais para, sobre ele, alguém mais expedito, e, em síntese harmoniosos, reelaborasse poéticamente o que era disperso, para «oferecer» novas e decisivas formas de espectáculo, entendido este como síntese de códigos habitualmente manejados para surpresa e deleite dos espectadores.” *Op. cit.*, p. 73.

<sup>671</sup> *Cf. Op. cit.*, c. III, pp. 179-180.

<sup>672</sup> *Cf. Ángel Marcos y Pedro Serra, op. cit.*, p. 42.

<sup>673</sup> *Cf. Mário Martins, op. cit.*



una diferencia explícita entre ambos grandes géneros temáticos: mientras el primero aspira a cumplir una misión de didactismo, el segundo atiende a otras necesidades, quizá más de tipo político y de divertimento.

Estas macrodiferencias implican, por consiguiente, otras distinciones más concretas respecto a la puesta en escena de las piezas paganas. Sin entrar en detalles, pues no es momento todavía, podemos adelantar que mientras las églogas y alegorías presentan un *tono* general de recogimiento que pretende hacer volver al espectador a ese templo del que resurgieron, las farsas y tragicomedias parecen generar un ambiente de mayor relajación que las anteriores.<sup>674</sup>

Muchas han sido las tentativas de clasificación efectuadas por la tradición crítica vicentina y ha resultado esencial para algunos investigadores la propia clasificación recogida en la Carta-Prefacio al rey Dom João III que hizo el poeta, y que la repartía en *moralidades, farsas y comedias*,<sup>675</sup> mientras que otros, como Marques Braga o Costa Pimpão, prefieren seguir la realizada por su hijo, Luís Vicente, en la *Compilaçam de Todas as obras*, que distingue entre *comédias, farsas, obras de devoção y tragicomédias*.

Otros críticos se desmarcan basándose en diversos criterios: Ángel Marcos y Pedro Serra,<sup>676</sup> por ejemplo, diferencian su obra en cuatro apartados según su temática, a saber: autos pastoriles —de religiosidad simple y depurada, así como un deseo patente de moralización—; temas de caballería; temática religiosa —contaminados por problemas ideológicos— y temática de crítica social. Teófilo Braga<sup>677</sup> también ensaya un tipo de clasificación cercana a esta, que distinguía entre el *teatro hierático, aristocrático y popular*, mientras que António José Saraiva<sup>678</sup> parece centrarse en la morfología de las diferentes piezas para realizar la suya. Obviamente, al tratarse de una obra tan plural en cuanto a su forma, el autor portugués contabiliza un mayor número de géneros, hecho que provoca que su clasificación nos resulte poco práctica.

---

<sup>674</sup> No obstante, las diferencias entre la puesta en escena de farsas y comedias justifica nuestra división, como veremos en las próximas líneas.

<sup>675</sup> Cardoso Bernardes «Humanismo y Renacimiento. El Teatro», en J. L. Gavilanes y Laso (eds.), *Historia de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 253) defiende la tripartición que hizo el propio autor. Luciana Stegagno-Picchio (*História do Teatro ...*, *op. cit.*, pp. 41-44) también está de acuerdo con respetarla, aunque para ella las moralidades son dramas devotos subdivididos en pastoriles y alegóricos. Luiz Francisco Rebello (*op. cit.*, p. 39) considera que es mejor seguir la clasificación del propio autor aunque señala la más que evidente poca homogeneidad en el grupo de las moralidades.

<sup>676</sup> *Op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>677</sup> *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*, Porto, Livraria Chardon, 1898, pp. 275-277.

<sup>678</sup> *Gil Vicente e o fim ...*, *op. cit.*, p. 74.

En lo referente a la evolución de las obras hay, si cabe, más desacuerdo entre la crítica: Fidelino de Figueiredo<sup>679</sup> considera que puede pensarse desde tres momentos ampliamente diferenciados: de 1502 a 1508 la primera fase, la religiosa y directamente influenciada por Juan del Encina; de 1508 a 1516 la fase de crítica social que hace evolucionar el teatro religioso hacia nuevas formas de belleza; y, finalmente, de 1516 a 1536, que comprende la totalidad de las obras maestras como la trilogía de las *Barcas*, *Inês Pereira* o *Juíz da Beira* etc.; Valbuena Prat, por su parte, distingue una primera fase de iniciación (1502-1510) y otra de madurez (1511-1536).

No encontramos la misma prolijidad al enfocar su obra desde el punto de vista escénico, donde han sido más bien pocos los que han realizado algún intento de clasificación en función de la teatralidad de cada obra, es decir, de la *virtualidad escénica* que encierran. Leif Sletsjõe<sup>680</sup> es quien más se acerca a nuestros intereses, ensayando una clasificación que nos ha resultado valiosísima por considerar tan solo el grado de posibilidades escénicas de teatralización de todo tipo. Partiendo de la división genérica de obras de devoción, comedias, farsas y tragicomedias, intenta establecer la trayectoria escénica de Gil Vicente calificando sus obras del uno al cinco: las que reciben uno son piezas que tienen un mínimo de movimiento escénico; las que son calificadas con dos, tres y cuatro son piezas que pertenecen a grupos intermedios, con diversas gradaciones de teatralidad; mientras que las que reciben un cinco presentan el máximo relativo a movimiento y juego escénico. Así, la clasificación quedaría de la siguiente forma:<sup>681</sup>

Grupo 1: *Auto dos Reis Magos* (1503), *Auto de S. Martinho* (1504), *Auto das Fadas* (1511), *Exortação da Guerra* (1513), *Farsa das Ciganas* (1525), *Auto da Ressurreição* (1527).

Grupo 2: *Monólogo da Visitação* (1502), *Auto Pastoril Castelhana* (1502), *Auto dos Quatro Tempos* (?), *Auto da Sibila Casandra* (?), *Auto da Fé* (1510), *Auto da Fama* (1515), *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Alma* (1518), *Auto da Barca do Purgatório* (1518), *Auto da Barca da Glória* (1519), *Cortes de Júpiter* (1521), *Frágua de Amor* (1524), *Templo de Apolo* (1526), *Auto da História de Deus* (1527), *Comédia da Divisa de Coimbra* (1527), *Nau de Amores* (1527), *Auto da Lusitana* (1532), *Auto da Cananeia* (1534), *Floresta de Enganos* (1536).

<sup>679</sup> *Op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>680</sup> Cf. *O elemento Cénico em Gil Vicente*, *op. cit.*, 1965.

<sup>681</sup> *Ibidem*, p. 45.

Grupo 3: *O Velho da Horta* (1512), *Comédia do Viúvo* (1514), *Auto da Festa* (1515), *Auto Pastoril Português* (1523), *Auto dos Físicos* (1524), *O Juiz da Beira* (1525), *Tragicomedia da Serra da Estrela* (1527), *Auto da Feira* (1528), *Romagem de Agravados* (1532), *Auto de Mofina Mendes* (1534).

Grupo 4: *Comédia de Rubena* (1521), *Auto de Inês Pereira* (1523), *Dom Duardos* (1526), *Farsa dos Almocreves* (1527), *O Clérigo da Beira* (1528), *Triunfo do Inverno* (1529), *Amadis de Gaula* (1533), *Floresta de Enganos* (1536).

Grupo 5: «*Quem tem farelos*» (1509), *Auto da Índia* (1509), *Auto da Lusitânia* (1532)

Nosotros preferimos mantenernos fieles a la clasificación del propio *Mestre Gil*, pues no es nuestro propósito ensayar un intento de clasificación por cuestiones de espacio e intereses. Sin embargo, partimos de la tesis de que la técnica actoral se encuentra íntimamente relacionada con las circunstancias de representación de la obra y, por ello, nos parece muy útil atender también a la idea de que los géneros y subgéneros constituyen indicios para reconocer la mayor o menos virtualidad escénica y, por supuesto, para considerar que puedan apreciarse diversos tipos de actuación dependiendo de la temática y personajes intervinientes. Veremos si nuestros análisis constatan estas ideas.

### **a) Las Moralidades**

Con la llegada del Renacimiento, el teatro comienza a invadir otros espacios como la Corte o los colegios, y es por ello que los convencionalismos no solo no desaparecen sino que aumentan debido a que el público es más homogéneo en la sala del palacio que en el templo. El valor propagandístico de estas prácticas escénicas requiere que todos reciban el mismo mensaje en una representación en que aumenta la disolución de las barreras entre lo real y lo ficticio, entre el público y los representantes.<sup>682</sup>

El teatro pastoril vicentino parte de la tradición del drama religioso y popular de la Edad Media, y se encuentra altamente influenciado por sus coetáneos españoles, sobre todo por Juan del Encina, que es el iniciador de la literaturización teatral en Castilla, ya que sus églogas son piezas literarias desligadas prácticamente de la acción y pensadas para ser recitadas.

---

<sup>682</sup> Luis Quirante, Evangelina Rodríguez y J. Lluís Sirera, *op. cit.* 132-134.

Las moralidades son las que más se prestan al didactismo, y en todas ellas vamos a encontrar la dialéctica entre el Bien y el Mal, aunque el soporte simbólico aparecerá sobre todo en las alegorías.<sup>683</sup> De hecho, L. F. Rebello<sup>684</sup> va más allá al afirmar que mientras los autos de temática pastoril muestran una estructura incipiente y menos nivel de elaboración, solo las piezas escritas a partir de 1516 pueden considerarse moralidades. En estas, sobre todo en las trilogía de las *Barcas* (*Inferno*, *Purgatório* y *Glória*), se dramatiza la redención del hombre, ofreciendo una concepción teológica madura y un barroquismo de imágenes que la historia del teatro relacionará con los posteriores Autos sacramentales de Lope y Calderón

### **b) Las farsas**

Las primeras obras se encuentran muy ligadas todavía a la circunstancia religiosa, mientras que en las farsas que hemos escogido no existe ese tipo de coartada: la primera de ellas, el *Auto da Índia*, fue representada ante la Reina D. Lianor en 1509, y la *Farsa de Inês Pereira* ante la corte del Rei Dom João III, en el Convento de Tomar en el año 1523. Fue escrita por Gil Vicente para defenderse de la acusación de robar las obras de otros dramaturgos, hecho que demuestra, como ya hemos explicado, que su dedicación al teatro está muy cerca de ser profesional, ya que de ella depende su lugar y sustento en la Corte. Así pues, ante las lenguas viperinas de los cortesanos, el autor pidió que se eligiera un dicho popular a partir del cual escribiría una *farsa de folgar*, es decir, de entretenimiento, para demostrar que su ingenio era verdadero. El dicho escogido fue: *mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube*.

Gil Vicente trató de defender su *trabajo* elaborando una farsa ingeniosa en la que ya se puede intuir que nos encontramos en un momento en que la técnica actoral ha avanzado considerablemente desde el minimalismo de esos primeros *vaqueiros*.

### **c) Las Comedias**

Transcurrirán algunos años hasta que Gil Vicente se atreva a experimentar con un género alejado de las farsas y moralidades, que había sido recuperado de la tradición clásica y era objeto de diversas tentativas de renovación en toda Europa: la comedia. No hay duda de

---

<sup>683</sup> A. Cardoso Bernardes, «Humanismo y Renacimiento. El Teatro», *op. cit.*, p. 255.

<sup>684</sup> Cf. *Op. cit.*, pp. 39 y 44.

que se ve influenciado por Torres Naharro, que en el «Prohemio» a la *Propalladia* (1517) escribe la primera preceptiva impresa del siglo XVI:

Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo así: que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La división de ella en cinco actos, no solamente me parece buena, pero muy necesaria, aunque yo les llamo jornadas proque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada.

El número de las personas que se han de introducir es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda ni tantas que engendren confusión. [...]

El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, et e converso, y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo, con toda advertencia, diligencia y modo posibles, etc.

De dónde sea dicha comedia, y por qué, son tantas opiniones que es una confusión. Quanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad [...]; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea [...]<sup>685</sup>

Gil Vicente no seguirá todos los preceptos teóricos indicados por Torres Naharro, aunque sí se decidirá a cultivar este género, reconocido por la crítica como el que demuestra su madurez como dramaturgo; es, paradójicamente, el menos cultivado por el autor, entre cuya extensa obra solamente encontramos cuatro comedias: *Tragicomedia de Dom Duardos* (1523), *Amadís de Gaula* (1523 ó 1533), *Comedia de Rubena* (1521) y *Comédia do Viúvo* (1514). En las dos primeras, el *Mestre* Gil aparta lo grotesco y lo popular de su fuente de inspiración y da vida a personajes basados en los de las novelas de caballería, mientras que en las otras dos se basa fundamentalmente en las novelas sentimentales —podríamos considerarlas *comedias a fantasía*—. En todo caso, las comedias son entendidas por Gil Vicente como algo nuevo cuya función es la de representar en escena *tipos* de alta dignidad —esa dignidad también la defiende Torres Naharro para el género.

---

<sup>685</sup> «Prohemio» a la *Propalladia* de Torres Naharro, *apud* Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española. Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 64-65.

### 3.3.3. Análisis del corpus escogido

#### 3.3.3.1. *Auto da Visitação o Monólogo do vaqueiro*

Una década después de que Juan del Encina invadiera el espacio palatino con sus pastores, Gil Vicente recoge el testigo en otra Corte no muy lejana a la de Castilla con unas églogas que, aunque siguen el patrón del maestro castellano, logran escapar de las influencias para terminar produciendo una obra marcada por la originalidad y variedad temática y técnica. M<sup>a</sup> L. Carvalho Buescu<sup>686</sup> añade también a la caracterización de este alumno aventajado la imaginación brillante, el penetrante sentido dramático, la observación, el perfil psicológico de los personajes, la severidad en la crítica y el enorme talento satírico, concluyendo, además, que convierte las églogas en un teatro de costumbres.

De esta guisa se dio a conocer Gil Vicente en la Corte portuguesa al irrumpir en la sala en que la reina D. Maria había alumbrado al príncipe D. João, entonando los primeros versos del *Monólogo do vaqueiro* o *Auto da Visitação* (1502), escrito, interpretado y puesto en escena por él mismo:

VAQUEIRO      Par diez! *Siete arrepelones*  
                          *me pegaron a la entrada,*  
                          mas yo di una puñada  
                          a uno de los rascones.

                         Empero, si yo tal supiera,  
                          *no viniera;*  
                          y si viniera, *no entrara;*  
                          y si entrara, yo mirara  
                          de manera,  
                          que ninguno no me diera. <sup>687</sup>

---

<sup>686</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 32-34.

<sup>687</sup> La didascalia inicial aclara que es Gil Vicente el primero en realizar un espectáculo de estas características en la Corte, apoyando además la teoría de que fue el propio autor también el representante de la pieza: “[...] se põe aqui primeiramente a dita Visitação por ser a primeira cousa, que o autor fez e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso Rei Dom Manuel e a Rainha Dona Beatriz, sua mãe, e a Senhora Duquesa de Bragança, sua filha, na segunda noite do nascimento do dito Senhor. [...]” (*Monólogo do Vaqueiro, Auto da Visitação*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, vol. I, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, vol. I, vv. 1-10, p. 17. Seguimos esta edición y en adelante solo citaremos los versos.)

Estos versos señalan la entrada del Vaquero en escena y hacen referencia a su llegada desde un espacio ajeno —exterior— al de la sala de palacio, haciendo referencia también a la propia *entrada* física al espacio de la representación —en este caso, mezclado con el espacio no ficcional. Pero esta entrada torpe y llena de resistencia concuerda perfectamente con las reglas del decoro, que intentan impedir el acceso del intruso. Nos recuerda enormemente al primer auto enciniano ya analizado en este trabajo, cuando el pastor Juan hablaba de las dudas que algunos tenían respecto a su posición en la Corte del Duque de Alba. En esta ocasión, sin embargo, la oposición es física aunque fingida, y también contribuye a la caracterización del personaje, otorgándole un lugar inferior respecto al resto de participantes —que son público al mismo tiempo. Estos primeros versos cumplen, pues, con el doble cometido de celebración cortesana y reflejo del esplendor reservado a unos pocos que ya encontramos en las églogas de Encina.

Hemos de notar, sin embargo, que los primeros pastores de las églogas del autor castellano carecían del dinamismo y la vivacidad desprendidos de las palabras del autor portugués; huella y testigo de una mayor expresividad mímica y vocal. Este monólogo es una pequeña escenificación, en la que se intuye movimiento, gesto y comicidad —surgida en gran parte del empleo del *sayagués*.

No obstante, Vicente no olvida el decoro al dirigirse a la hermosa estampa familiar, y puede apreciarse el cambio de tono que se produce cuando el Vaquero se para a contemplar la belleza de tal visión: sobre la reina dice que está “Muy alegre y plazentera / muy ufana esclarecida, / muy prehecha y muy lluzida / más mucho que dantes era” (vv. 41-44); y sobre el resto de la familia:

Qué padre qué hijo y qué madre  
oh qué agüela y qué agüelos  
bendito Dios de los cielos,  
que le dio tal madre y padre  
qué tías, que yo me espanto!  
Viva el príncipe llogrado  
qu'él es bien aparentado  
juri a san Junco santo.  
(vv. 80-87)

Este cambio de tono en las palabras del personaje debía ir acompañado por un cambio también en sus gestos y movimientos, pues habría de hacer reverencias y señalar a cada uno de los miembros presentes en la sala de los que habla en su monólogo. Se produce por vez primera algo que sucederá continuamente en el drama vicentino: la perfecta imbricación entre lo cómico y lo lírico.

Además, hemos de señalar que todos aquellos a quienes nombra se convierten en actores involuntarios de la representación, puesto que el personaje —que es también el autor— interactúa con ellos.

Posteriormente, volverá a darse la misma mutación o cambio tonal en la procesión en la que participarían unos treinta porquerizos portadores de presentes para la reina y su hijo. Una vez más, el personaje hace referencia al espacio exterior, en el que dice haberse quedado otros muchos compañeros a la espera de poder hacer su entrada:

Quedáronme *allí detrás*  
unos treinta compañeros  
porquerizos y vaqueros,  
y aun creo que son más.  
Y traen para el ñacido  
esclarecido  
mil huevos y leche aosadas  
y un ciento de quesadas  
y han traído  
quesos miel lo que han podido.  
(vv. 99-108)

Y se produce un nuevo movimiento escénico del personaje, que decide ir a por sus compañeros, pese al miedo que le producen esos *rascones* apostados en la entrada y sus *señas*. Todo ello se encuentra bien constatado por las didascalias implícitas en los siguientes versos:

*Quiérollos ir a llamar:*  
mas según *yo vi las señas*,  
hanle de *messar las greñas*



los rascones al entrar.<sup>688</sup>

(vv. 109-112)

Esta entrada a modo de procesión se vería enriquecida con la gestualidad cómica y la lucha con los *rascones*, que a M. Sito Alba<sup>689</sup> le recuerdan a los *comoí* del mundo griego. A nosotros nos parece que, aunque la didascalia final solo dice que *entran* y *ofrecen* los presentes, seguramente entrarían también peleando con cierto alboroto, para ir cambiando su gestualidad al acercarse a la Familia Real. El ofrecimiento, lógicamente, se llevaría cabo decorosamente, atendiendo a las obligadas reverencias al depositar sus *huevos*, *leche* y *quesadas*.

Podemos percibir, pues, una virtualidad escénica palpable, aunque todavía en grado mínimo. Estos primeros cómicos debían hacer reír con sus tropezones y luchas, pero también ofrecerían un momento de recogimiento durante su visita a los monarcas. Esto último, suponemos, se vería muy cercano a las procesiones religiosas en las que, tradicionalmente, participaba el pueblo, pero también de la tradición representativa del Ciclo de la Navidad. Así, la técnica se nutre de las primitivas representaciones en las iglesias, pero también de la experiencia de lo real, hasta tal punto que se confunde con la realidad misma porque no hay ilusión. Aun de este modo, la caracterización de los pastores, los momentos cómicos y el tránsito a los de mayor emoción nos ponen ya frente a un drama representado.

### 3.3.3.2. *Auto Pastoril Castellano*

Gil Vicente escribe el *Auto Pastoril Castellano* porque el *Monólogo do Vaqueiro* gustó tanto a D.<sup>a</sup> Leonor, “a rainha velha”, que le pidió que lo repitiera en Navidad, y Gil Vicente decide escribir una obra distinta más acorde con la Epifanía. No obstante, volvió a presentar la figura del rústico.

Se va a producir en estas piezas la idealización del mundo, y en el *Auto Pastoril Castellano* encontramos a unos pastores convencionales e idealizados: hablan sayagués y sus diferentes caracteres responden a los diversos tipos de pastores literarios. Además, al formar parte la obra de la fiesta de Navidad, los asistentes a la representación esperaban asistir a una variación del *officium pastorum*, pues la representación de la Anunciación y la Adoración de estos al Niño surgida en las Iglesias quedaría ejemplificada como uno de los momentos clave del Cristianismo.

---

<sup>688</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>689</sup> *Op. cit.*, cap. III, p. 200.

El tipo de representación que se hacía en los templos estaba condicionado por la moral cristiana, que impedía la consideración individual de cada cual, englobando a todas las personas en un mismo ente: la Iglesia. El actor que formaba parte de estas representaciones era más que nunca un *re-presentante* de la colectividad a la que pertenecía y estaba, pues, estigmatizado en la práctica escénica medieval: era un icono en movimiento que *oficiaba* la celebración. Apropiándonos de las palabras de Josef Oehrlein, se trataba de una suerte de *perito ritual*, como ya hemos comentado en este trabajo.

En las primeras obras vicentinas vamos a encontrarnos con un representante menos dependiente del símbolo, que ya se apoya en el texto literario. En el caso del drama religioso, el texto funcionará más bien como pretexto para conmemorar la festividad natalicia. Claro heredero del tropo del *officium pastorum*, el *Auto Pastoril Castelhana* se revela como una pieza convencional, donde se representa una realidad idealizada y donde también se busca, sin embargo, demostrar la habilidad del hombre para crear *ingenios* y entretenimientos.

Es muy probable que el pastor llamado Gil fuera representado por el propio Gil Vicente, y que Lucas Fernández asumiera la representación del pastor Lucas, ya que se conoce la presencia del castellano en la Corte portuguesa. De este modo, se cumpliría una de las características más curiosas del teatro del primer Renacimiento: la superposición de la persona real y el personaje, con la consiguiente transferencia de características del uno al otro.<sup>690</sup> El pastor Gil, por supuesto, es el protagonista y el que expresa los versos más bellos, graciosos y agudos; en el *teatro de la palabra* se trata de demostrar que el autor posee ciertas cualidades lingüísticas. De hecho, es un pastor dedicado a la vida contemplativa, que filosofa, canta y admira la naturaleza.

Pero no solo el habla *sayaguesa* identifica al pastor, también el *hato* es uno de los complementos del vestuario al que se hace referencia en el texto, mediante el cual el público reconocería al pastor que se encontraba idealizado en el imaginario colectivo. Es obvio que en este caso no puede quedar lugar para la improvisación del *representante*, pues se trata de mostrar lo que se conoce y no de innovar. El texto es importantísimo, ya que es lo único que posee el autor —en este caso también actor y escenógrafo— para demostrar sus habilidades como poeta, como *hacedor de ingenios*.

---

<sup>690</sup> Cf. Alfredo Hermenegildo, «Registro de representantes: soporte escénico del personaje dramático en el siglo XVI», en Evangelina Rodríguez (Coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, op. cit., vol. I, pp. 128-132.

No es casualidad que se suponga a Gil Vicente como *representante* del pastor Gil, puesto que un poeta tiene ciertas habilidades en el manejo de las palabras, y aún más si el texto estaba construido por él mismo. Al igual que en los autos de Encina y Fernández, la presencia de los autores durante la representación puede ser uno de los elementos causantes de la ausencia de acotaciones explícitas. Desde luego, sí hay multitud de acotaciones implícitas, gracias a las cuales intuimos la acción que potencialmente podría haberse llevado a cabo.

Hay gran cantidad de didascalias con *significado déictico*, que solo adquirirían sentido si fueran acompañadas de acciones. Sirva la que sigue como ejemplo:

GIL	<i>Aquí</i> está fuerte <i>majada</i> quiero <i>repastar aquí</i> mi ganado <i>veislo allí</i> soncas <i>ñaquella abrigada</i> . Yo <i>aquí</i> estoy <i>abrigado</i> del tempero de fortuna. Añublada está la luna mal pecado lloverá, soncas, priado.
	<i>Quiero aquí poner mi hato</i> que cumple estar <i>añazeando</i> y <i>andarme aquí holgando</i> <i>canticando</i> rato a rato. Huzia en Dios vendrá el verano con sus flores y rosetas cantaré mil chanzonetas muy ufano si allá llego vivo y sano.
	Riedro, riedro <i>vaya el ceño</i> aborrir quiero el pesar <i>començaré de cantar</i>

*mientras me debroca el sueño.*<sup>691</sup>

El léxico hace referencia a distintos elementos, que ignoramos si aparecerían o no en escena, pero que, en todo caso, contribuyen a crear ese paisaje típicamente pastoril. La entrada del pastor en escena se marca con su llegada a la *majada*, lugar en el que decide abrigarse de la inminente lluvia. Su ganado se encuentra pastando “ñaquella abrigada”, como indica, seguramente, haciendo una señal con el dedo, como denota su “veislo allí”. Estas indicaciones enriquecen sobremanera la escena, introduciendo en ella profundidad y perspectiva.

Además, el pastor narra cada una de sus acciones: dejar su hato, *añazear*, *holgarse* y *cantincar*. Llama nuestra atención el verbo *añazear*, que hallamos relacionado con la voz *añacea*, recogida por Covarrubias: “cosa de plazer”.<sup>692</sup> Añazear debe tener, pues, un significado similar al de divertirse u holgar, que aparece en el verso que sigue.

Se pone pues a *cantincar*, como indica la acotación “cantando”, posiblemente con los ojos entrecerrados, como apunta el verso “mientras me derroca el sueño”. En cuanto acaba la cancioncilla, entra sin previo aviso Brás, cuya incursión en la escena queda indicada por su propio discurso: “Di Gil Terrón tú qué has / que siempre andas apartado?” (vv. 25-26). A continuación, se produce un diálogo entre ellos, que marca las diferencias entre Gil y los demás pastores, que deberían representarse, pues, de modo distinto. Mientras él prefiere quedarse en el monte con su ganado, como Juan Domado —en referencia a Dom João<sup>693</sup>—, Brás puede ir “al respingo” (v. 61). Este *respingo* únicamente aparece como “baile regional” en

<sup>691</sup> Gil Vicente, *El auto pastoril castelhano*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. I, ed. cit., vv.1-22. Como únicamente citamos por esta edición, en adelante solo señalaremos lo versos en el cuerpo del texto.

<sup>692</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 127.

<sup>693</sup> Con esta referencia, el autor introduce a Dom João en la ficción a través de una idealización que lo aproxima al ascetismo y vida contemplativa, y, por lo tanto, un ejemplo para él:

GIL	[...] Coñociste a Juan Domado que era pastor de pastores? Yo lo vi entre estas flores con gran hato de ganado con su cayado real repastando en la frescura con favor de la ventura. Di zagal qué se hizo su corral? (vv. 52-60)
-----	--

la edición de la obra dirigida por José Camões,<sup>694</sup> aunque no hemos encontrado referencia a dicho baile en nuestras fuentes lexicográficas. No obstante, desde Bluteau al *Diccionario de Autoridades*, se ofrece la definición de *respingo* como “salto”,<sup>695</sup> hecho que concuerda perfectamente con los bailes típicos de los pastores en los que se salta y da palmadas, como ya hemos visto en otras obras.

Como decíamos, los pastores que se van presentando se caracterizan por ser más rudos y de menor sensibilidad y cultura. Resultan perfectos para dar la réplica a Gil, pues le sirven para pronunciar las sentencias adecuadas a su condición de pastor-filósofo, cumpliendo también la función de mover al público a risa.

No obstante, es precisamente Gil el que proporciona el momento más gracioso de la obra al proponer *el juego del abejón*, juego popular en la época que deberemos anotar como otro de los típicos entretenimientos pastoriles, y que, según el *Diccionario de Autoridades*:

Usa la gente rústica por entretenimiento y se executa entre tres personas puestas en hiléra. El que está en medio abierto de piernas, y juntas las manos, moviéndose a un lado y otro, hace un ruido al modo del del abejón: amaga a uno de los dos que está a los lados, que le esperan con un brazo levantado, y la mano del otro puesta en la mejilla, y dá al que se descuida un golpe en la mano que tiene puesta en el carrillo: y si no hurta, y aparta tan presto el cuerpo, recibe otro del que está esperando.<sup>696</sup>

En la obra, Vicente ofrece una imagen bastante clara del juego, inscribiendo en los versos las didascalias oportunas para los representantes:

LUCAS	Tengamos algún remédio que juguemos, Gil Terrón.
GIL	<i>Juguemos al abejón</i> mas tengo d'estar en medio.
BRÁS	Tú ñaciste mas templano.
GIL	Ora sus sus <i>veisme aquí</i> tú también <i>pásat'allí</i>

<sup>694</sup> *Auto Pastoril castelhano*, ed. on line del Centro de Estudos de Teatro. Base de datos *Teatro de Autores do século XVI*. <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>> [15/10/2015]

<sup>695</sup> Bluteau, *Diccionario Castellano*, 1721.

<sup>696</sup> *Vid. Tesoro*, ed. cit., p. 27.

BRÁS                   Brás hermano *párate así*  
                               ea sus *para la mano*.

BRÁS                   *He miedo* que me darás.

GIL                     *Alza, alza el brazo más*  
                               tú *ño ves cómo está Bras?*  
                               *Dite* una de mal mes.

BRÁS                   Ah Dios te pliega comigo  
                               do a ravia la jugada  
                               ora vistes *qué porrada*.<sup>697</sup>  
                               (vv. 215-230)

Como vemos, no hacen falta acotaciones externas porque el texto nos explica que para jugar al *abejón* los pastores han de colocarse en determinadas posiciones y hacer gestos muy precisos. Según parece, los actores debían poner este juego en escena tal y como aparece en el *Diccionario de Autoridades*, para que los cortesanos rieran no solo por la simpleza de los juegos de los rústicos sino también de sus propias acciones, que habrían de resultar graciosas porque uno de ellos terminaba recibiendo una *porrada*, como también demuestra la didascalia “dite una de mal mes”. Dice Bluteau que *porrada* es dar una “Pancada dada com porra, ou cachaporra, ou (como dizem outros) cachamorra”. Este tipo de golpes acabará convirtiéndose en un elemento cómico muy importante de la dramaturgia posterior a Gil Vicente, aunque aquí el autor ya intuya que este mecanismo introducido a través de un juego hará reír a los asistentes.

Pero hay también otro tipo de acotaciones más interesantes aún que estas y que hacen clara referencia a cierta técnica en el modo de actuar. En varios momentos de la pieza los pastores se llaman entre ellos *de longe* (de lejos), lo cual puede suponer dos cosas: que el pastor que va a realizar dicha acción ha de estar fuera del escenario y gritar de modo que se le escuche desde dentro; o bien que este tiene que modular su voz para conseguir el efecto de que el público lo escuche como si estuviera más lejos. En ambos casos se entrevé el deseo de conseguir un mayor grado de verismo y otorgar cierta profundidad a la escena, demarcando un espacio de representación cuyas fronteras se encuentran poco delimitadas —la mayor parte de la crítica considera que estas primeras piezas se representaban a ras del suelo—, pero nosotros nos inclinamos por una fusión de ambas, ya que, si nos remitimos a la definición de

---

<sup>697</sup> Los subrayados son nuestros.

*lejos*<sup>698</sup> dada por Covarrubias, vemos que se hace una referencia muy útil para entender que ese salir *afuera* tal vez supusiese, como en pintura, únicamente apartarse de la figura central. Se buscaba el naturalismo y tal vez los actores modularan también su voz para otorgar más realismo a la acción. Ocurre, por ejemplo, con la entrada del pastor Lucas en escena, como indica la didascalía:

*Diz outro pastor per nome Lucas, de longe:*

Hao carillos.

GIL                      A quién hablas?

LUCAS                A vosotros digo yo  
si alguno de vos me vio  
perdidas unas dos cabras.<sup>699</sup>  
(vv. 79-82)

El rápido diálogo que entabla con Gil nos hace pensar en que ya se encontraba cerca de él y que, por lo tanto, sí se hallaba dentro de la sala. De este modo, el llamar *de longe* significaría modular su voz y poner sus manos —o solo una— alrededor de la boca para fingir una posición lejana. Desde luego, esto responde a la necesidad de suplir las carencias del espacio y, si el decorado —caso que lo hubiese— estaba invadido por el público, habría que tratar de acotarlo o definirlo, marcando las entradas y salidas de los personajes que, con toda probabilidad, seguirían a la vista del espectador. Esta es otra de las convenciones que el público, suponemos, aceptaba con normalidad.

Tenemos un nuevo ejemplo en la llamada de Lucas al resto de pastores, que Gil le dice cómo y desde dónde hacer:

LUCAS                [...]  
Mas *quiere* llamar zagales  
tengamos todos majada.

<sup>698</sup> “Adverbio latine longe, de donde se derivó; es opuesto a la palabra cerca. De aquí se deriva el verbo alejar. En la pintura llamamos lejos lo que está pintado en disminución, y representa a la vista estar apartado de la figura principal [...]”.

<sup>699</sup> Los subrayados son nuestros.

GIL                      *Sube ñaquella asomada*  
                               *y dales gritos mortales.*<sup>700</sup>  
                               (vv. 124-127)

Se entiende la lejanía de los compañeros, pues debe subirse a “aquella asomada” y darles “gritos mortales.” La *asomada* es una cumbre o punto alto del monte o, al decir de Bluteau: “Lugar alto, donde alguém apparece.”<sup>701</sup> Respecto a *dar gritos*, ya hemos indicado en el caso de Fernández o Encina que es una de las expresiones que marcan el rústico comportamiento de los pastores; la adición de *mortales* contribuye a enfatizar la acción.

LUCAS	<i>Hace escuro. Quién verá?</i> <i>Caeré ñun barrancón.</i>
GIL	<i>Toma lleva este tizón.</i>
LUCAS	<i>Dalo acá.</i> <i>Éste ñunca allá irá.</i>
Chama <i>de longe</i> :	Ah Silvestre ah Vicente ah Pedruelo ah Bastián ah Jarrete ah Bras Juan ah Pasival oh Clemente.
SILVESTRE <i>de longe</i> :	Ah Lucas qué ños quieres? Di.
LUCAS	Que <i>vengáis acá</i> priado <sup>702</sup> [...] (vv. 128-138)

Pero encontramos más referencias a esta llamada de Lucas, como son las exclamaciones que profiere; esos *gritos mortales* que aluden a la oscuridad del momento, pues Lucas cree que no lo van a ver. Por ello, Gil le ofrece un “tizón”, que Lucas coge — demostrando que dicho *tizón* se encuentra en la escena.<sup>703</sup> También los demás pastores contestan *de longe*, siguiendo su misma técnica. El adverbio “acá” muestra que no se

<sup>700</sup> *Ibidem.*

<sup>701</sup> *Vocabulario*, 1712-28, de Rafael Bluteau.

<sup>702</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>703</sup> El *Tesoro* describe el “tizón” como “leño encendido” (ed. cit., p. 964), aunque bastaría un leño sin encender para simular hacer luz en la oscuridad.



encuentran en el mismo lugar y, por lo tanto, en el plano escénico están a distinto niveles, a no ser que —como ya hemos comentado— se situaran fuera del escenario. Queda claro por la didascalia externa, aunque las acotaciones internas ya señalan que los pastores llegan para reunirse con el resto: “Vem os pastores e diz Silvestre” y “Ora terrible placer / tenéis vosotros *acá*” (vv. 143-144).

Una vez juntos, se proponen diversas actividades, entre las que se encuentra *jugar al abejón*, bailar “una borrega” (v. 149) —que finalmente no bailan— y comentar el buen linaje y la dote de la pastora con quien han desposado a Silvestre. Este parlamento, en el cual dan buena cuenta de los rudos regalos y los antecedentes familiares, ya estaba en los antecesores rústicos castellanos, y forma parte de la máscara del pastor.

Antes de dormir, se propone también el *juego de adivinar* (“juguemos a adivinar” v. 233), al que juegan todos brevemente, demostrando la audacia de algunos de ellos al plantear y resolver un enigma. Finalmente deciden dormir y Gil les enseña a *santiguarse* —mediante la gestualidad reglada por la Iglesia y ciertas oraciones— como indican las acotaciones:

GIL                    Bien será vía acostar  
que ya me debroca el sueño  
*santiguaos* del demuño.

SILVESTRE        Yo ño me sé santiguar.

GIL                    *Decid todos como yo:*  
eñel mes del padre  
eñel mes del fijo  
ell otro mes se m'olvidó.  
(vv. 247-254)

Pese a las divertidas palabras que subvierten el rezo de los pastores en busca de la hilaridad del público, Gil realizaría la acción de santiguarse perfectamente para enseñarle a Silvestre, que es el pastor menos inteligente de todos. Dice Covarrubias que *santiguar* “Es dezir algunas oraciones devotas y santas sobre algún enfermo, haziendo algunas cruces y echándole bendiciones in *modum crucis*.”<sup>704</sup> Así que santiguarse al modo pastoril es, no cabe duda, tergiversar las oraciones devotas en otras más divertidas, mientras se hacen las preceptivas

---

<sup>704</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 926.

cruces. Después, todos cierran los ojos y duermen, pues así se señala, explícita e implícitamente, al escucharse la Anunciación y sin ver nada los pastores.

Decididamente, es en la Anunciación y la posterior Adoración donde se observa el mayor número de didascalias, ya que es una historia dirigida por la tradición representativa en las iglesias y que, por tanto, se encuentra sujeta a un mayor encorsetamiento. Todo se produce tal y como el espectador lo espera, dejando al autor-actor escaso margen para la originalidad. No sabemos si el Ángel aparecería representado o no y la Anunciación se haría mediante una *voz en off* que cantara, como asegura la acotación explícita: “*Dormem e o Anjo os chama cantando*” y también los versos cantados: “Ah pastor / qu’es nacido el redentor” (vv. 255-256). Creemos, no obstante, que es posible que este Ángel —o Ángeles—, al que nadie ve pero sí escucha, forme parte de un grupo de músicos —a la manera de coro angelical—, que cantan la Anunciación acompañándose de varios caramillos. Así lo sugieren, en nuestra opinión, las palabras de Gil:

GIL	Zagales levantar d’ahí que grande ñueva es venida que es la virgen parida <i>a los ángeles lo oí.</i> Oh qué <i>tónica acordada</i> de tan <i>fuertes caramillos</i> .
BRÁS	Cata que serían grillos.
GIL	Juri a ños que <i>eran ángeles</i> de Dios. (vv. 257-265)

Las acotaciones no dejan lugar a dudas de que es música lo que se ha escuchado: esa “tónica acordada”, puede entenderse como música armoniosa, pues el *Diccionario de Autoridades* define “acordar” (los instrumentos músicos o las voces): “Es disponerlos y templarlos segun arte, para que entre sí no dissuenen.”

Convencidos ya, los pastores se levantan y, tras anunciar los presentes que le llevarán al Niño, indican que se ponen en marcha:

LUCAS	<i>Heños aquí levantados</i> qué le habemos de hacer?
-------	--

GIL            Mi fe *vámoslo a ver*.  
 BRÁS        Y así *despelluzados*?  
 GIL            Pardiez que es para ñotar  
               pues el rey de los señores  
               se sirve de los pastores  
               ñueva cosa  
               es ésta y muy espantosa.

*Id vosotros al llugar  
 muy prieto carillos míos  
 y ño vamos tan vacíos  
 traed algo que le dar.*  
 Y el *rabé* de Juan Xabato  
 y la *gaita* de Pravillos  
 y todos los *caramillos*  
 que hay eñel hato  
 y para el niño un *silbato*.  
 (vv. 266-283)

El adjetivo *despelluzados* hace referencia a su apariencia, que coincide plenamente con la de los pastores rústicos de Fernández, de manera que aquí los actores llevarían también los cabellos —o pelucas— adecuadamente despeinados y mostrarían cierto temor. Parece provenir de *despeluzarse* y, mientras Bluteau propone que este verbo vale “Arripiar o cabello”<sup>705</sup>, según Covarrubias:

Despeluzarse los cabellos. Erizarse de temor, por desamparar el calor y la sangre las extremidades y acudir al corazón; y assí al que ha concebido gran miedo, ultra de erizársele los cabellos, le tiemblan manos y pies y casi enmudece.<sup>706</sup>

Parten, finalmente, como constata la didascalia explícita (“Partem-se pera o presépio cantando”), así como la acotación implícita en su propio canto: “*Aburremos la majada / y todos con devoción / vamos ver aquel garzón / [...] / Cantemos a voz en grito*” (vv. 284-291).

<sup>705</sup> *Diccionario Castellano*, 1721.

<sup>706</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 462.

Cuando llegan, es casi seguro que, al igual que en las representaciones en el templo, se descubriera un *Pesebre* pintado, cubierto hasta el momento por alguna cortinilla. Esto explicaría por qué los pastores describen lo que están viendo, acompañando sus palabras con gestos predeterminados por la tradición del *officium pastorum*, en la cual se presentaba una pintura con el Nacimiento y se escenificaban las reacciones de los pastores.<sup>707</sup> Sabemos, además, que esa voluntad integradora de las artes es muy del gusto de la época y, por consiguiente, agradaría al público:

*E chegando ao presépio, diz:*

GIL                    Dios mantenga a vuestra gloria  
                               ya veis que *estamos acá*  
                               muy *allegres* soncas ha  
                               de vuestra ñueble vitoria.  
                               A vos Virgen digo yo  
                               qu'el mochacho que hoy ñasció  
                               ño entiendo que me entiende  
                               mas sí que todo comprende  
                               del punto que se engendró.

LUCAS                Qué *casa tan pobrecita*  
                               escogió para ñascer.

BRÁS                   Ya comienza a padecer  
                               dende su niñez bendita.

SILVESTRE          De *paja es su camacita*.

LUCAS                Y *establo* su posada.

BRÁS                   Loada sea y adorada  
                               y bendita  
                               la su clemencia infinita.  
                               (vv. 294-311)

Por otra parte, la tradición litúrgica también habría dejado huella en el resto de acciones de los pastores, y por eso no solo debían acercarse *con humildad y devoción* a contemplar

---

<sup>707</sup> Cf. Luis Quirante, Evangelina Rodríguez y J. Lluís Sirera, *op. cit.* p. 51.

al niño, sino que también tenían que cumplir con el acto de *oferecer* sus presentes, eso sí, *com muy chapada hemencia y con revelencia* (“Ora vosotros qué hacéis? / Con muy chapada hemencia / y con vuestra revellencia / dalde deso que traéis” vv. 322-325). Esa “hemencia” no es más que la deformación de *vehemencia* recogida por Blueau como sinónimo de “Ardor do animo. Paixaõ, fervor.”<sup>708</sup> También lo indica la acotación explícita, si bien, seguramente, fue añadida por el editor: “Com *tangeres e bailos oferecem* e à despedida cantam esta *chançoneta*.” Los *tangeres* y *bailles* son las acciones propias de los pastores, mientras que *oferecer* hace referencia al rito de la ofrenda.

Estas acotaciones son interesantísimas y, creemos, nos permiten desentrañar la estrecha relación entre el drama litúrgico y el drama religioso renacentista, pues esa *revelencia* (reverencia) responde a la actitud con que se habría representado y asistido a esa dramatización tradicionalmente en el templo y es, por consiguiente, parte de un ritual o ceremonia. Es una acotación implícita que se convierte en explícita cuando sabemos que es el propio autor de la obra quien la *dice* al resto por boca de uno de los pastores. Más que nunca se produce, pues, una superposición de persona y personaje, ya que Gil está cumpliendo con su función de *oficiante* responsable de que todo se haga de forma correcta. Esa *reverencia* puede referirse a que deben hacer una inclinación del cuerpo, como recoge el *Diccionario de Autoridades*: “inclinación del cuerpo, o parte del, que se hace a un sugeto en señal de respeto.” O puede denotar, como apuntábamos, la actitud de respeto y devoción que deben mostrar los pastores hacia la Sagrada Familia.<sup>709</sup>

No es casualidad tampoco que en el momento en que se produce la Adoración el pastor comience a descubrir su verdadero rostro, demostrando algunos conocimientos religiosos imposibles en un rústico y cambiando de registro. Esto provoca un hecho muy significativo: el pastor Lucas reacciona ante este cambio de tono diciéndole a Gil que está *mudando la pelleja*.<sup>710</sup> Se produce así una suerte de reflexión metateatral que trata de llamar la atención sobre un aspecto formal de la obra. Un reflejo de la conciencia de que se está produciendo un hiato en el modo de actuar, muy probablemente para dar oportunidad al

<sup>708</sup> Blueau, *Vocabulario de sinonimos*, 1728.

<sup>709</sup> Blueau ofrece *reverencia* como sinónimo de *abatimiento por obsequio*, aunque nos interesa más el listado de sinónimos con los que relaciona el término: *Acatamento, Veneração, Resignação, Respeyto, Vassallagem, Obsequioso tributo, Modéstia, Cortezania, Lisonja, Adulação, Adoração*. Todos nos parecen reveladores de los matices que implica esa relación entre los pastores y el gesto de ir a adorar al Niño. (*Vocabulario de sinonimos*, 1728).

<sup>710</sup> Recordemos que en Encina ya había pastores que *mudaron la pelleja* cambiando no solo sus vestidos sobre el escenario sino también su actitud.

autor de demostrar su cultura y porque, ante un hecho religioso tan importante, se entendería necesaria la variación del discurso frente a un acontecimiento de tal importancia.

Se trata de un teatro en ciernes, con mucho apego a la tradición nacida en el templo y que, además, se encuentra ligado a un acontecimiento religioso que lo justifica y condiciona. No obstante, ya encontramos pistas para entender que sí se desarrolla cierta acción sobre el escenario y que, al menos, los actores debían demostrar sus habilidades para bailar, cantar o escenificar juegos graciosos como el del *abejón*. Y todo ello tratando de expresar *deboción y revelencia*, o intentando otorgar profundidad a la escena hablando *de lejos*.

Hay que esperar algunos años más para encontrar indicios de una *tejnë* más desarrollada.

### 3.3.3.3. *A barca do Inferno*

La trilogía de las *Barcas*<sup>711</sup> emerge del teatro vicentino quizá con la voluntad instructiva más declarada de todas sus obras. *O Auto da Barca do Inferno*<sup>712</sup> (1517), escrito para ser representado durante la convalecencia de la reina D. Maria, está considerada como una de las obras maestras de la dramaturgia vicentina.

Se trata de un teatro de inspiración religiosa pero, como decimos, con una intención expresa de moralización y que surge de la confluencia de otras tradiciones distintas de las que dieron lugar a las églogas. L. Stegagno-Picchio<sup>713</sup> determina como precedentes cardinales el relato *aquerónico* de Luciano, las Danzas de la Muerte medievales —en relación con el desfile de personajes representativos que se agrupan en torno a las Barcas—, y el Purgatorio de Dante como situación transitoria o antesala de la salvación celestial.

La discrepancia temática marca la diferencia, pues en esta obra alegórica encontramos un mayor simbolismo en el que todos los elementos puestos en escena están dedicados a reflejar la Condenación y el Pecado. Esta función recae en los personajes, a través de los cuales se encarnan los vicios de la sociedad para aleccionar, advertir y corregir.

---

<sup>711</sup> A. Cardoso Bernardes («Humanismo y Renacimiento: el Teatro», *op. cit.* p. 255) señala que la consideración de las tres obras como trilogía se reduce al didactismo intencional y al comentario incluido en el prólogo, en su opinión, por el hijo del autor. Tanto el alcance de cada una de las moralidades como sus públicos objetivos son muy distintos. Por el contrario, F. Ruiz Ramón (*Op. cit.*, p. 83) considera que esta trilogía posee una incuestionable unidad estructural, que considera define como un “excelente retablo dramático en donde el Medievo y Renacimiento se funden felizmente”.

<sup>712</sup> Gil Vicente, *O Auto da Barca do Inferno*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, vol. I, *op. cit.*, pp. 527-558. Como citamos únicamente por esta edición, en adelante señalaremos solo los versos.

<sup>713</sup> Cf. «Trayectoria de Gil Vicente», en Francisco Rico (dir.), *op. cit.*, vol. II, p. 559.

Por el contrario, los pastores del *Auto Pastoril Castelhana* representaban únicamente a su clase y oficio, y estaban contruidos a partir de su simpleza y apego a la Naturaleza.

En la alegoría de las *Barcas*, los personajes son *tipos* concretos de la sociedad portuguesa que ejemplifican —a través de las condenas individuales— la Condena de los pecadores. No obstante, Gil Vicente no se quedará en ese punto y extenderá la crítica al ser humano en general, pues estos personajes simbolizan a través de su esquematismo icónico los vicios de los que adolece, según el autor, la sociedad del momento: degeneración, falsedad, codicia, mentira, etc.

La construcción ideológica de los personajes es también muy interesante y, por supuesto, determina la actuación de los actores. Ante la muerte, quedan todos igualados y esto se patentiza sobre el escenario porque todos traen literalmente auestas sus pecados e intentan zafarse de su oscuro y merecido destino; tratan de justificar sus yerros mostrando una amoralidad absoluta y no se arrepienten, pues siguen actuando como en vida, ya que esto les funcionó entonces.

No obstante, sí encontramos diferencias en el modo de enfrentarse al Ángel y al Diablo, pese a que casi todos completan de igual manera la procesión desde la Barca del Infierno a la de la Gloria y, de allí, de nuevo a la primera. Ninguno comprende por qué ha de ir al Infierno, ponen como excusa la religión de conveniencia y repiten el mismo esquema de comportamiento, hechos que los igualan e identifican como *pecadores*. M. Sito Alba lo ha interpretado de la siguiente forma:

Estamos ante un proceso escénico basado en el descubrimiento de una verdad, como en Edipo y en Hamlet. El interés de esta obra se consigue por la gran variedad de episodios paralelos. Cada pecador tiene su estilo peculiar y su acción concreta. Los unifica la falta de contricción en todos, que provoca su condena colectiva, excepto la del Parvo, «o simple», que se salva.<sup>714</sup>

Así, frente al esquema bipartito del *Auto Pastoril Castelhana* en el que la construcción de los personajes se hacía por contraposición, aquí vamos a encontrar un esquema de repetición en el que la procesión de los *tipos* condenados contrasta con la figura del *Parvo* (loco-bobo) y la de los *Caballeros de la Orden de Cristo*; el primero será el único con posibilidades de librarse por

---

<sup>714</sup> *Op. cit.*, p. 206.

ser considerado socialmente irresponsable, y los segundos porque sí han ganado la Salvación.<sup>715</sup>

Nos resulta interesantísimo el personaje del *Parvo*, cuya simpleza le impide saber quién es ni donde está su lugar —al menos al comienzo—, oponiéndose a la *Alcoviteira* (alcahueta), el *Frade* (fraile), el *Corregidor*, el *Onzeneiro* (prestamista), el *Fidalgo* (hidalgo) o el *Sapateiro* (zapatero). Además, también parece cumplir una doble función dramática: desahogar la carga teológica mediante la *risa* que provocan sus disparates y demarcar la estructura paralelística con sus intervenciones entre cada pareja de tipos.

En cuanto al *Judío*, este también se diferencia del resto, pues al enfrentarse al Diablo no intenta zafarse de su destino, ya que él sabe de antemano que la ley de su Pueblo le impide ir en el Barco de la Salvación. La coherencia de la pluma de Gil Vicente lo lleva a la desdicha de ser repudiado hasta por la Barca infernal, pues el Diablo decide que debe ir a remolque. La marginación escénica del *Judeu* posee una fuerte carga simbólica y encuentra su correlato en la que ha de sufrir en vida por sus creencias.

En lo referente al Ángel y al Diablo, es importante decir que representan, por su posición en el escenario cada uno comandando uno de los dos Barcos, la bipartición que ayuda a construir la cara del pecado. Pero sus actitudes serán radicalmente opuestas: el Diablo disfruta del juego de la condenación mientras el Ángel se muestra firme, implacable y digno. Son estereotipos, como el resto de personajes.

El simbolismo sube, pues, de nivel, como también lo hace la estructuración de la obra y de los personajes. La alegoría de la condenación de la humanidad pecadora pasa por llevar a escena toda esa procesión de cadáveres cuyos pecados los definen, están a la vista.

---

<sup>715</sup> Pese a que el Ángel le comunica que merece ser salvado por su inocencia, el Parvo no sube a la Barca porque el Ángel le ordena que espere —probablemente porque espera a alguien más cualificado— y la obra termina sin que se vuelva a mencionar su lugar:

Anjo    Tu passarás se quiseres  
           porque em todos teus fazeres  
           per malícia nam erraste.  
           Tua simpreza t'abaste  
           pera gozar dos prazeres.

Espera entanto per i  
           veremos se vem alguém  
           merecedor de tal bem  
           que deva d'entrar aquí.  
           (vv. 300-308)



Analicemos, a continuación, el efecto que tienen sobre la técnica de los actores las condiciones del género.

El *Fidalgo* es el primero en entrar en escena: un brazo de mar en el que se encuentran los dos barcos. Así lo indica la didascalia explícita del argumento: “O primeiro *entrelocutor*<sup>716</sup> é um Fidalgo que chega com um Paje que lhe leva um rabo mui comprido e ãa cadeira d’espaldas.”

Desde el comienzo, el diablo le dice que lo ve “em feição” (v. 39) para subir a su barca, es decir, que su aspecto así lo indica, pues *afeiçoar* es recogido por Bluteau como “Dâr feição, forma, ou figura a alguma cousa.”<sup>717</sup> El motivo de esa figura sospechosa es que lo acompañan un *Paje* (“Diz o Diabo ao moço da cadeira”) y una *silla* (“mandai meter a cadeira” v. 52) como materialización de sus pecados: orgullo y tiranía, pues la silla representa el lugar inmerecido que el hidalgo quería ocupar en vida en la jerarquía social, mientras el paje recuerda los abusos de esta clase sobre otras más débiles. S. Reckert<sup>718</sup> ha señalado la doble función de este Paje, que es a un tiempo símbolo y agente cinético. A nosotros nos interesa mucho esta apreciación por cuanto significa la aparición en escena de un actor sin texto junto a otros que sí lo tienen: más tarde, en las compañías existirán, como sabemos, comediantes que se dediquen por su juventud e inexperiencia a aparecer en escena para mover objetos o como complementos de la acción.<sup>719</sup>

Por otra parte, no podemos dejar de pensar en la pareja clásica del Hidalgo pobre y su Criado, que tanto éxito conocerá en el drama español y a lo largo de la literatura de los Siglos

<sup>716</sup> Gil Vicente conserva la idea del representante como *entrelocutor* o *interlocutor*, es decir, el participante en una *interlocución* o “prática alternada entre varias pessoas.” (*Orthographia*, 1734, de João de Moraes Madureira Feijó (1688-1741).

<sup>717</sup> *Vocabulário*.

<sup>718</sup> Cf. *Espírito e letra de Gil Vicente*, IN-CM, Lisboa, 1983, p. 72.

<sup>719</sup> El *DPESO* ya incluye algunos de ellos, como, precisamente, “sacasillas”:

|| 1. O metemuertos. Criado de comediantes, que sirve en el teatro. Fr. *Tirechaise, valet de théâtre* (Dicc. Aut.)

→ “Y en esto, baxando la lança, dio un apretón a Rocinante hazia el autor, el qual le dexó venir y, hurtándole el cuerpo, le asió de la rienda del rocín, que al punto estuvo quedo como si fuera de piedra. Acudieron al punto los demás compañeros, y uno le quitó la lança, otro la adarga, y otro, asiéndole del pie, le bolcó por la otra parte; tras lo qual acudieron también tres o quatro moços de los que llaman metemuertos y sacasillas, que, agarrándole los unos por los pies y los otros por los braços, le llevaron a la venta mal de su grado.” (Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha* [1614], ed. de M. de Riquer, Madrid, Espasa Calpe, 1972, III, pp. 41-2)

También se incluyen otros términos en este diccionario, propios de estos actores sin papel: “metemuertos”, “metesillas”, “figura muda”, “entierramuertos” o “figura muda”.

de Oro.<sup>720</sup> Este binomio aparecerá sobre todo en las farsas, donde se desarrollarán muchos de los tópicos de su relación, como veremos más adelante.

La silla, icono de la nobleza ostentada por el Hidalgo para salvarse y que le sirvió en vida para ejercer la opresión y vivir como un parásito, no será cargada en el barco, pues como insinúa el diablo, en el infierno recibirá otra “marchetada de dolores, / com tais modos de lavores / que estará fora de si...” (vv. 176-178), es decir, recibirá los más crueles tormentos para toda la eternidad con aquello que simboliza su pecado.

El *Onzeneiro* (usurero) ocupa el segundo lugar en esta procesión macabra, personificando uno de los pecados más corrientes en un Portugal del Quinientos que rezuma avaricia. Bluteau dice en su *Vocabulario* que es “aquelle que faz usuras”, y es necesario subrayar la importancia que tuvo para el desarrollo político el negocio de los empréstitos, tantas veces condenado por la Iglesia. Su pecado se ve materializado en escena por medio de un “bolsão” (v. 216) de monedas, que el Usurero afirma que está vacío (“Juro a Deos que vai vazio v. 218), aunque es cierto que debía ser grande —de ahí el aumentativo bolsão utilizado por el Ángel (“Porque esse bolsão / tomará todo o navio” vv. 116-117).

El *Diccionario de Autoridades* lo describe como “El saquíto de cuero en que se echa el dinéro, y se ata por la boca para que no se salga”, y es un objeto fácil de transportar, que permitiría reconocer fácilmente al *tipo* porque se remonta hasta la Biblia, donde otra *bolsa* —la de Judas— se convirtió para siempre en símbolo de la codicia. Posteriormente, este elemento lo portará todo personaje que adolezca del mismo pecado en los autos vicentinos.

El *Sapateiro* (zapatero) aparecerá en escena “carregado de formas” (hormas), que representan su oficio, utilizado por él para robar y que le impide subir a la Barca de la Glória:

SAPATEIRO	Ora eu me maravilho haverdes por gram peguillo quatro <i>forminhas</i> cagadas que podem bem ir chantadas num cantinho desse leito.
ANJO	Se tu viveras dereito elas foram cá escusadas. (vv. 353-359)

---

<sup>720</sup> Estamos pensando, por ejemplo, en *El Lazarillo de Tormes*.

Inmediatamente, entra en escena otro de los personajes de mayor arraigo en el teatro vicentino: el *Frade*. Así describe su entrada la acotación explícita:

Vem um Frade com ãa *Moça pela mão* e um *broquel* e ãa *espada* na outra e um *casco* debaixo do *capelo*, e ele mesmo fazendo a baixa *começou de dançar dizendo*:

Sale al escenario con varios atributos que lo caracterizan: por una parte va vestido con sus hábitos, los cuales cree él han de servirle para entrar en el Paraíso (“E *este hábito* nam me val?” v. 386); de otro lado, lleva de la mano a una de sus *damas de companhia* (“com ãa *Moça pela mão*”), como símbolo viviente de los desmanes que cometió en vida; finalmente, lleva complementos propios de caballero: *broquel* (escudo), *espada* y un *capelo* (yelmo) bajo el *capuz* (“capa cerrada larga, que oy día traen algunos por luto”<sup>721</sup>). También sus maneras y actitudes cortesanas —que examinaremos más adelante— servirían al actor para la creación de un *tipo* que debía ser frecuente en la Corte portuguesa.

Y este Fraile *a lo cortés* es uno de los personajes más interesantes por varios motivos, puesto que ya proviene de una enorme tradición folklórica de anticlericalismo que recoge Vicente y que encontrará en su teatro —y el de sus sucesores— una larga y rica vida. De momento, ya es significativo que denuncie abiertamente el pecado de la lujuria presentando al Fraile con su amante. Nos preguntamos cómo reaccionaría un público que convivía diariamente con tal situación. Además, nos hace pensar en la satisfacción de los propios reyes que, como ya hemos aclarado, participaban de cierto aire reformista que intentaba acabar con la anarquía en que vivía una parte del clero.

El caso de Joane, el *Parvo* (Loco), es bastante especial, puesto que sin existir didascalias que lo apoyen, es muy probable que estuviera fuertemente caracterizado, ya que existía una imagen muy tipificada de este protagonista carnavalesco. Según M<sup>a</sup> José Palla,<sup>722</sup> existe desde el siglo XV una representación de este personaje que podía consistir en vestirlo con ropas de

<sup>721</sup> Merece la pena recoger otras características del capuz referentes a la moda portuguesa, que recoge Covarrubias en la misma entrada: “y antiguamente era el ábito de los españoles honrados en la paz, como lo era la toga de los romanos. Los señores portugueses han conservado este ábito con borreguies y chinelas, hasta nuestros tiempos.” (*Tesoro*, ed. cit., p. 298.)

<sup>722</sup> «O parvo e o mundo às avessas en Gil Vicente», en *Temas Vicentinos (Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente)*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1992, p. 88. En un trabajo más reciente, la misma estudiosa intenta otra aproximación: “Podemos compará-lo com a carta do jogo do tarot de Marselha chamada Le Mat, carta sem número que tanto pode ser a primeira como a última e que é ilustrada do seguinte modo: um viajante carregando um saco, enfeitado de guizos, com um chapéu com orelhas de burro e as nádegas de fora.” (*Dicionário das personagens...*, op. cit., pp. 1555-1556)

los colores de la locura —el verde y el amarillo—, llevar el cráneo rapado, orejas de burro o, incluso, aparecer con máscara o con el rostro *enharinado*. A nosotros nos parece que es muy probable que Gil Vicente lo sacara a escena de modo reconocible, aunque no hay ninguna didascalía en el texto que así lo indique. Por otra parte, es importante que en un principio no tenga nombre (“eu sou” y “não sou ninguém” v. 250 y v. 299), pues “o anonimato (*Niemand* ou *Nobody*) e a loucura estão associados.”<sup>723</sup>

*Brísida Vaz* es otro de los personajes que más nos interesan, pues responde también a una larga tradición folklórica con un claro referente destacado: *La Celestina*. Esta alcahueta o *Alvoviteira* —cuyo peor crimen es el de la venta de vírgenes como ella misma reconoce (“A mor carrega que é / essas moças que vendia” vv. 501-502)—, llegará cargada de sus útiles más preciados. Se hace referencia al *fato* (hato) como sinónimo de equipaje, en referencia a la carga —presente o no sobre las tablas— que no la deja entrar en el Cielo.<sup>724</sup>

DIABO	E trazeis vós muito <i>fato</i> ?
BRÍSIDA VAZ	O que me convém levar.
DIABO	Que é o que haveis d'embarcar?
BRÍSIDA VAZ	Seiscentos virgos postiços e três arcas de feitiços que nam podem mais levar.

Três almários de mentir,

<sup>723</sup> M<sup>a</sup> José Palla, *Dicionário das personagens...*, op. cit., p. 1432.

<sup>724</sup> Creemos valiosísima la descripción que se hace sobre el personaje de Celestina y la alusión a la inmoralidad de sus actividades para con las vírgenes, cuya influencia es notabilísima en la caracterización de Brísida Vaz:

SEMPRONIO: Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin deste vecindad una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará la lujuria si quiere.

[...]

CELESTINA: Digo que la mujer o ama mucho a aquel de quien es requerida o le tiene grande odio assí que si al querer despiden, no pueden tener las riendas al desamor. Y con esto que sé cierto, voy más consolada a casa de Melibea que si en la mano la toviessse. Porque sé que aunque al presente la ruegue, al fin me ha de rogar; aunque al principio me amenace, al cabo me ha de alagar. Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparejos que conmigo siempre traygo para tener causa de entrar donde mucho no só conocida la primera vez: assí como gorgueras, garbines, franjas, rodeos, tinazuelas, alcohol, albayalde y solimán [hasta] agujas y alfileres; que tal hay, que tal quiere, porque donde me tomare la boz me alle apercebida para les echar cevo o requerir de la primera vista.

Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1995, Acto I, p. 103 y Acto III, p. 145, respectivamente.

e cinco cofres de enleios  
 e alguns furtos alheios  
 assi em jóias de vestir  
 guarda-roupa d'encobrir,  
 enfim casa movediça  
 um estrado de cortiça  
 com dez coxins de embair.  
 (vv. 487-500)

Los déicticos parecen indicar que sale a escena muy cargada, y esta carga, casi mejor que ninguna otra, refiere que lleva auestas sus pecados, mediante los cuales queda perfectamente identificada por el espectador. Ella no entiende su condena, pues ha trabajado para la Iglesia, para cuyos miembros preparaba a las doncellas más jóvenes: “Eu sou Brísida a preciosa / que dava as moças òs molhos. / A que criava as meninas / pera os cónegos da sé” (vv. 523-526).

El *Judeu* (Judío) no conseguirá ser admitido en ninguna de las Barcas, lleva al cuello el *bouc émissaire* o chivo expiatorio con el que pretende purgar sus pecados, como explica la didascalía: “veo um Judeu com um *bode* às costas”. El chivo expiatorio es un símbolo conocido por todos, cuyo referente es también la *Bíblia*.<sup>725</sup> La adhesión a la ley mosaica queda explicitada con el chivo auestas, y la respuesta religiosa también, al quedar excluido del *bateau* del Infierno:

DIABO	E esse bode há cá de vir?
JUDEU	O bode também há d'ir.
DIABO	Oh que honrado passageiro.
JUDEU	Sem bode como irei lá?
DIABO	Poise u não passo cabrões.
JUDEU	Eis aqui quatro tostões e mais se vos pagará

<sup>725</sup> “Hecha la expiación del Santuario, de la Tienda de la Reunión y del Altar, Aarón hará traer el macho cabrío vivo, pondrá las dos manos sobre su cabeza, confesará sobre él todas las culpas de los israelitas, todas sus transgresiones y pecados, y así cargados sobre la cabeza del macho, lo enviará al desierto por medio de un hombre designado para ello; el macho cabrío llevará sobre sí todas sus culpas a tierra desierta, y se le dejará allí, en el desierto.” (*La Bíblia, ed. cit.*, Levítico 16: 20-22, p. 188.)

por vida do Semifará  
 que me passeis o cabrão.  
 Quereis mais outro tostão?  
 DIABO                      Nem tu hás de vir cá.  
 (vv. 562-572)

En la infernal Barca también hay lugar para la Justicia corrupta, y sus representantes son un *Corregedor* cargado de procesos y un *Procurador* “carregado de livros”, de los que se sirvieron en vida para demostrar su autoridad y erudición, que en realidad usaban para robar. Aunque veremos unas líneas adelante que Gil Vicente basará su caracterización en el lenguaje, también sube al tablado los procesos del Corregidor:

CORREGEDOR	Está aqui o senhor juiz.
DIABO	Ó amador de perdiz <i>quantos feitos que trazeis.</i>
CORREGEDOR	No meu ar conhecereis qu'eles nam vem de meu jeito.
DIABO	Como vai lá o direito?
CORREGEDOR	<i>Nestes feitos o vereis.</i>
DIABO	Ora pois entrai veremos que diz i <i>nesse papel.</i> (vv. 606-614)

El último condenado es el *Enforcado* (Ahorcado), un personaje de importancia menor, que aparece perfectamente simbolizado a través de la horca que llevaría al cuello (“se Garcia Moniz diz / que os que morrem como eu fiz / são livres de Satanás” (vv. 762-764).” Creemos que así sería porque es la única forma de reconocerlo, además, ni siquiera tiene nombre y, cuando iba a morir, se hallaba “Com o baraço no pescoço” (v. 783). Para Stephen Reckert,<sup>726</sup> parece más que un personaje una figura de *momo* sagrado.

Finalmente, surgen los Caballeros de la orden de Cristo, que salen cantando juntos, pues realmente funcionan como personaje único:

---

<sup>726</sup> *Op. cit.*, p. 80.

Vem quatro Cavaleiros cantando, os quais trazem cada um a cruz de Cristo, pelo qual senhor e acrecentamento de sua santa fê católica morreram em poder dos mouros, absoltos a culpa e pena per privilégio que os que assi morrem têm dos mistérios da paixão daquele por quem padecem, outorgados por todods os presidentes sumos pontífices da madre santa igreja. E a cantiga que assicantavam quanto à palavra dela é a seguinte

Son los únicos a quien el Ángel permite el paso (“a vós estou esperando” v. 840), como explicita la didascalia “*E assi embarcam*”, no sin antes aclarar su situación con el diablo, a quien habían comenzado ignorando:

DIABO	Cavaleiros vós passais e nam me dizeis pera onde is?
CAVALEIRO	E vós Satanás presomis? Atentai com quem falais.
OUTRO CAVALEIRO	E vós que nos demandais? Siquer conhecei-nos bem morremos das partes dalém e nam queiráis saber mais. (vv. 831-838)

Ya hemos señalado que el carácter *per figura* del teatro vicentino pasa por la caracterización económica pero eficaz de cada personaje. En el caso de una moralidad en la cual la acción queda relegada a un segundo plano, esta caracterización se centra en lo visual o iconográfico, pero también en los recursos lingüísticos. Gil Vicente, que ya había demostrado en sus églogas la facilidad con que era capaz de hacer cambiar de registro lingüístico a sus actores, despliega todo un abanico de recursos de esta naturaleza en un *teatro de la palabra*, que requería algo más que buena dicción para subir al escenario.

Así, conocemos al Hidalgo no solo por la silla y sus vestidos —un *manto* o *saya*, prenda típica<sup>727</sup>—, sino por la arrogancia con que se dirige en primera instancia al Diablo y al Ángel.

<sup>727</sup> Se desprende de los versos en los que el Ángel le insta a subir a la Barca del Infierno, puesto que ahí hay más espacio para las pertenencias que lo acompañan:

Anjo    Nã vindes vós de maneira  
          pera entrar neste navio  
          essoutro vai mais vazio

Forma parte de su pecado y así ha de reconocerlo el público. Ejemplos claros de ello son las reiteradas órdenes que le da al Ángel para que le permita subir: “Que me leixeis embarcar. / Sou fidalgo de solar / é bem que me recolhais” (vv. 79-81) y “Para senhor de tal marca / não há ‘*qui mais cortesia?*’ / Venha a prancha e o atavio / levai-me desta ribeira!” (vv. 88-91).

Lo mismo ocurre con el Judío, cuyas palabras dejan traslucir un sentimiento de rabia y malicia al saberse nuevamente marginado ya que, tras intentar sobornar al Diablo, se dirige al resto de los pasajeros y trata de encontrar apoyo en el Hidalgo o el Corregidor por creer que estos mandan más:

JUDEU	Por que não irá o Judeu onde vai Brísida Vaz?
<i>Fala ao Fidalgo:</i>	Ao senhor meirinho apraz? Señor meirinho irei eu?
DIABO	E ao fidalgo quem lhe deu o mando deste batel?
JUDEU	Corregedor coronel castigai este sandeu.
	Azará, pedra meúda lodo, chanto, fogo, lenha caganeira que te venha má corrença que t’acuda. Por el Deu que te sacuda com a beca nos focinhos fazes burlas dos meirinhos dize, filho da cornuda! (vv. 573-588)

---

a cadeira entrará  
e o *rabo* caberá  
e todo vosso senhorio.  
(vv. 92-97)

Ese “rabo” es la cola del manto, capa o saya que lleva el *Fidalgo*. El *Diccionario de Autoridades* lo recoge como “qualquier cosa que cuelga por la parte posterior: y así suele llamar rabo qualquier trapo, o cosa semejante.”



Es un personaje que se singulariza en gran parte porque no reacciona de la misma forma que el resto ante la noticia de que ha de ir al Infierno: no quiere atenerse a la justicia divina porque se encuentra fuera de esta Fe. Los insultos son símbolo de la ira y, pese a que constituiría, sin duda, un pasaje gracioso para el público de la época, a nosotros no puede dejar de parecernos algo patético por el drama que en realidad encierra. Mário Martins<sup>728</sup> destaca el temor social hacia la comunidad judía porque eran vistos como hechiceros y blasfemos. Así lo demuestran los versos reproducidos más arriba que, sin duda, el actor se encargaría de modular convenientemente. El Diablo no lo quiere en su barco, quedando así discriminado en la puesta en escena: “Ora sus dêmos à vela / vós Judeu ireis à toa / que sois mui roim pessoa / levai o cabrão na trela” (vv. 601-604).

Uno de los personajes más atrayentes en lo referente a la entonación de sus palabras es el de la Alcahueta, cuyos intentos de entrar en el Paraíso convertirán su discurso en una perorata zalamera y empalagosa dirigida a engatusar al Ángel. De nuevo se representa otra demostración del pecado de un condenado sobre el escenario. Esta forma de hablar delata su antiguo oficio junto con los pertrechos de alcahuetería con los que entra en escena. En este tono tan mundano, tan cortés, se dirige a él: “meus olhos” (v. 517); “minho rosa” (v. 522) y “meu amor, minhas boninas, / olhos de perlinhas finas!” (vv. 528-529). Por supuesto la respuesta del Ángel será tan fría como esperada: “nam cures d’emportunar” (v. 545).

Lo mismo ocurre con el Corregidor y el Procurador, los cuales desarrollan una jerga latina sobre su inocencia y el derecho a ser recogidos por el barco de la Gloria que será ridiculizada por el Diablo al responderles de la misma forma:

CORREG.

*Ou videtis qui petatis*

*super jure majestatis*

tem vosso mando vigor?

DIABO

Quando éreis ouvidor

*nonne accepistis rapina?*

Pois ireis pela bolina

onde nossa mercê for.

Oh que isca esse papel

para um fogo que eu sei.

---

<sup>728</sup> *Op. cit.*, cap. VI, p. 240.

CORREG. *Domine memento mei.*

DIABO *Non es tempus bacharel*  
*imbarquemini in batel*  
*quia judicastis malícia.*

CORREG: *Semper ego in justicia*  
*fecit e bem por nivel.*

DIABO E as peitas dos judeus  
que vossa mulher levava?

CORREG. Isso eu nam no tomava  
eram lá percalços seus  
non sunt peccatus meus,  
peccavit uxore mea.

DIABO Et vobis quoque cum ea  
nemo timuistis Deus.

A largo modo adquiristis  
sanguinis laboratorum,  
ignorantes peccatorum.  
Ut quid eos non audistis.

CORREG. Vós Arrais, *non legistis*  
que o dar quebra os penedos?  
Os direitos estão quedos  
*si aliquid traditistis.*  
(vv. 645-668)

Además, son los únicos personajes que coinciden en escena, aunque entren individualmente. Hecho que tiene que ver, en nuestra opinión, con una condena general a los representantes de la Justicia. Por supuesto, el saludo al Corregidor por parte del procurador se llevaría a cabo con la mayor cortesía:

*Vem um procurador e diz o Corregedor quando o vê:*

Ó senhor Procurador.

PROCURADOR Beijo-vos las mãos juiz.

Que diz esse Arrais que diz?

(vv. 677-679)

Y por fin llegamos a Joane, el Parvo, quien nos resulta de gran interés por constituir su discurso un islote carnavalesco donde lo grosero pretende arrancar del público esa carcajada liberadora antes de continuar con este peculiar desfile. Desde su inicial diálogo con el Ángel, en el que explica la causa de su muerte, no dejará de sorprendernos con sus sinsentidos, exageraciones, burlas y depravaciones. Su discurso se encuentra, como decimos, muy cercano al Carnaval, y desarrolla toda una retórica escatológica perfectamente adecuada.<sup>729</sup> De hecho, el personaje muere a causa de una fuerte diarrea, que Vicente le hace relatar de modo muy vivo y cómico: “DIABO: De que morreste? / PARVO: De quê? / Samicas de caganeira. / DIABO: De quê? / PARVO: De caga-merdeira / má rabugem que te dê!” (vv. 258-261). Estos primeros versos constituyen un claro ejemplo del principio de economía teatral, pues el espectador podría identificar rápidamente al personaje. Aquí, obviamente, juega un papel fundamental el hecho de que este forme parte de la tradición popular de los discursos disparatados de los *locos* de las fiestas cercanas a la faceta más carnal y humana.

Pero no solo la escatología está presente en este Parvo al que trata de engañar el Diablo para que suba a la oscura nao, pues también el miedo y la verdad son características clave de este personaje. El caso del temor y la superstición queda claro en el parlamento que dirige al Diablo cuando este intenta que vaya al Infierno. Su discurso no tiene nada que ver con los del resto de finados, pues se encuentra repleto de exclamaciones, insultos y sinsentidos:

PARVO            O inferno? Ieramá.  
                       Hiu hiu barca do cornudo  
                       beijudo beijudo  
                       rachador d’Alverca hu ha.

Çapateiro da Candosa  
 antrecosto de carrapato

---

<sup>729</sup> “El rasgo determinante del realismo grotesco es el «rebajamiento» de todo lo que es elevado y espiritual, ideal y abstracto, a un nivel material y corporal, subrayando como bajo (beber, comer, digerir, defecar, orinar, sudar).” Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995, p. 14.

sapato sapato  
 filho da grande aleivosa.  
 Tua mulher é tinhosa  
 e há de parir um sapo  
 chentado no guardanapo  
 neto da cagarrinhosa.

Furta cebolas hiu hiu  
 escomungado nas igrejas  
 burela cornudo sejas  
 toma o pão que te caiu.  
 A mulher que te fogiu  
 para a Ilha da Madeira  
 ratinho da Giesteira  
 o demo que te pariu.  
 (vv. 270-289)

En cuanto a la sinceridad, surge de la simpleza de su ser, que le otorga la posibilidad de la Salvación y que se traduce en las increpaciones que profiere al resto de condenados. Como señala José Augusto Bernardes<sup>730</sup>, Joane:

Asume o duplo estatuto de ator/espectador, com sua condição de ator a sintetizar as possibilidades da existência de uma inocência humana traduzida no despojamento radical, e sua faceta de espectador a fazer-se sentir na insistente demarcação relativamente a todos aqueles que são condenados por causa de seu comprometimento com o mundo.

Se trata, en definitiva, de un personaje muy marcado lingüísticamente y, desde luego, el cómico que lo representara debería decir su texto con la vivacidad necesaria para mover a risa al público, pero también para hacerse oír en su faceta de espectador.

Finalmente, también nos interesa destacar la dicotomía entre el habla del Diablo y la del Ángel: mientras el primero desarrolla un discurso repleto de *burlas* e *ironías* que responden a su carácter malicioso; el segundo prácticamente no entablará diálogo alguno con los

---

<sup>730</sup> *Sátira e lirismo...*, *op. cit.*, p. 268.

condenados, mostrándose casi siempre muy parco en sus respuestas. Sin duda, Gil Vicente construiría de esta forma el personaje para hacerlo contrastar más con la actitud del diablo y los pecadores. Pertenecen a mundos diferentes y eso ha de notarse en escena.

El actor que representa al Diablo necesita de la utilización de ciertos recursos fonéticos, pues la ironía, el humor negro y la burla constante así lo requieren para transmitir, en definitiva, esa gran viveza discursiva con que nos sorprende este personaje. Teresa Ferrer<sup>731</sup> analiza estas dos facetas del diablo en el teatro primitivo español, preguntándose si existen diferencias entre el demonio de las obras profanas y el de las religiosas, y si existe tal desfase entre las piezas más tempranas y las tardías.

En su opinión, sí existe un diablo lisonjero, serio y engañador, que habitualmente transita el teatro devoto, mientras que la versión profana del mismo se caracteriza por su charlatanería, simplicidad y total falta de peligrosidad. Esta última se encuentra mucho más cercana a la tradición medieval, mientras que el diablo grave y malvado será el que triunfe a partir del siglo XVII. No obstante, esta dualidad no se dará en cuanto a su representación física, siempre consistente en un aspecto animal, alado, cornudo, rabilargo, etc. Gótico puro procedente de la cultura medieval, totalmente alejado de la figura humana, que se extiende hasta nuestros días.

Estamos absolutamente de acuerdo con la mayor parte de las afirmaciones de Ferrer, aunque nos parece que, en el caso de Gil Vicente, existe cierta dicotomía en la recreación demoníaca de la *Barca do Inferno*. Nos encontramos ante un ser tentador y maligno, pero que también hace gala de una ironía, cinismo y humor negro muy acentuados. Ejemplo claro de ello es el diálogo acaecido con el Corregidor, que hemos expuesto unas páginas atrás, así como su disputa con el Zapatero: “DIABO: “[...]Embarca eramá pera ti / que há já muito que te espero! / SAPAT.: Digo-te que renam quero./ DIABO: Digo-te que si ressi.” (vv. 329-330).

Para nosotros, este pueril “renam” *vs* “ressi” resulta gracioso, pese a la gravedad del asunto. También lo sería, qué duda cabe, el episodio con el Fraile cortesano, quien deja maravillado al demonio al presentarse con compañía y destrezas impropias de un ministro de Dios. La ironía y las burlas no se hacen esperar:

---

<sup>731</sup> «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», en M. Chiabò, y F. Doglio, *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento (Roma 30 de junio-3 de julio de 1988)*, Roma, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989, sobre todo, las pp. 303, 306 y 315-316.

DIABO            Ela é vossa?  
 FRADE            Eu nam sei.  
                     Por mina a trago eu cá.

DIABO            E nam vos punham lá grosa  
                     nesse convento sagrado?

FRADE            Assi fui bem açoutado.

DIABO            *Que cousa tam preciosa.*  
                     *Entraí padre reverendo.*<sup>732</sup>  
                     (vv. 375-381)

Y más tarde pasa de la ironía a la burla cuando el fraile quiere batirse en duelo para defenderse de su cruel oponente:

FRADE            Mantenha Deus esta coroa.

DIABO            *Ó padre frei capacete*  
                     *cuidei que tínheis barrete.*

FRADE            Sabei que fui da pessoa.  
                     Esta espada é roloa  
                     e este broquel rolão.

DIABO            *Dé Vossa reverênciaa lição*  
                     *d'isgrima que é cousa boa!*<sup>733</sup>  
                     (vv. 413-420)

Nuestro Demonio es, pues, malvado, pero también lenguaraz y sarcástico. Es capaz de formar parte de discusiones a lo gracioso en un contexto de drama, y esto ocurre, suponemos, porque Gil Vicente no puede evitar teñir esta tragedia humana de ese particular tono tragicómico que le caracteriza. Su obra responde a la época en que la produce y, pese a tratarse de una pieza de devoción, sus personajes han sido trazados de modo caricaturesco, es decir, imitando la realidad desde un punto de vista crítico desde el que se permite el humor.

---

<sup>732</sup> Los subrayados son nuestros para destacar los versos donde, creemos, se halla el tono de burla más evidente, pues el diablo se muestra encantado con la visita de un fraile lujurioso, al que llama “padre reverendo” con gran cinismo.

<sup>733</sup> Los subrayados son nuestros.

El texto nos muestra una caracterización lingüística potente, que singulariza a muchos de los personajes, y algunas de estas propiedades tendrán continuidad en el teatro posterior como trazos definitorios de algunos *tipos*. Por otra parte, la lógica nos hace pensar que esta creación verbal tendría correlato en la gesticulación y movimiento de los personajes. Pasemos a analizar este aspecto.

La vivacidad del diálogo y la cercanía de algunos de los tipos a la tradición folclórica popular, creemos que pueden ser los factores clave para entender que los actores desarrollaran la gestualidad que pide el texto. El texto, decimos, porque en ningún caso lo pide el desarrollo de la acción, que se limita a esa especie de procesión a tres paradas. Creemos que la sátira a la que somete a los tipos del Portugal del momento se presta a un juego dialéctico, el cual parece imposible que no fuera acompañado por la *actio*. Buscando *imitar* lo mejor posible a los personajes en su habla y con los objetos que mejor los simbolizan, el gesto no podía quedar fuera a la hora de conseguir un reflejo más veraz del personaje real. Con la intención de demostrarlo nos centraremos en el análisis de los cuatro personajes que, desde nuestro punto de vista, constituyen los mejores ejemplos de ello.

Opuestos hallamos al Ángel y al Diablo que, mediante su apariencia, comportamiento verbal y movimiento escénico, componen las dos realidades que aparecen enfrentadas a lo largo de toda la obra: la Condena y la Salvación. Como ya avanzábamos, el trabajo actoral de uno y otro nada tendría que ver, pues el Diablo precisa en el caso de la acción verbal desarrollada muchas más habilidades; lo mismo ocurre con el movimiento y el gesto, pues mientras el Ángel permanece estático, al igual que los ángeles de Encina y Fernández—, el Diablo siempre parece estar haciendo *algo* en escena. Desde el comienzo de la obra, se presenta al Diablo como un auténtico patrón náutico junto a su compañero, preparando la nave:

DIABO	À barca à barca oulá que temos gentil maré ora venha o caro a ré.
COMP.	Feito, feito.
DIABO	Bem está. e atesa aquele palanco, e despeja aquele banco para a gente que virá.

À barca à barca uu  
 asinha que se quer ir.  
 Oh que tempo de partir  
 louvores a Berzebuu.  
 Ora sus que fazes tu?  
 Despeja todo esse leito.  
 COMP. Em bon'ora, logo é feito.  
 DIABO Abaixa aramá esse cu

Faze aquela poja lesta  
 e alija aquela driça.  
 COMP. Oh oh caça oh oh iça.  
 DIABO Oh que caravela esta.  
 Põe bandeiras que é festa  
 verga alta âncora a pique.  
 (vv. 1-22)

Este compañero, cuyo papel se circunscribe al manejo del barco, podría ser un marinero real o, desde luego, alguien con conocimientos de navegación. Como ya hemos analizado en el marco teórico de este trabajo, era muy habitual que en los fastos y momos se llamara a todo tipo de especialistas de diversos oficios, para que participaran en los diversos saraos, vistiendo, incluso, sus propias ropas. Nadie mejor que un marino para moverse con verosimilitud dentro del barco, donde la gestualidad es lo único importante, ya que apenas tiene texto.

Por su parte, el Diablo llama a los reos para que se acerquen, les invita a subir con gestos que señalan el barco (“Ora entrai entrai aqui” v. 194), para que tomen los remos (“Tomareis um par de remos” v. 126 y “Entra entra remarás” v. 234) y para que vayan subiendo, quizás, ayudándoles a ello (“Ora ponde aqui o pé” v. 505); en otros casos, se burla e, incluso, les hace reverencias, como al Hidalgo (“Senhor a vosso serviço” v. 30). Siempre disfruta presenciando el momento en el que entienden que no tienen escapatoria, y su gestualidad acompaña una vez dentro del barco. No obstante, al Judío es al único al que impide la entrada, suponemos, con un gesto que acompañara sus palabras.

Por otra parte, hay que subrayar que este contraste no se consigue solamente con la actuación expresiva del Diablo sino que, en general, el movimiento se da en la parte de la



barca del Infierno por parte del marinero que prepara la partida, por no hablar de la subida y posterior aposentamiento de cada uno de los personajes. La barca de la Gloria, por el contrario, permanece con ese aspecto del que hablábamos, solitaria, pobre y sencilla, más cercana a los parámetros que defiende la Fe cristiana. Únicamente recibirá a los caballeros de la Orden de Cristo, quienes aparecerán todos juntos —pues funcionan como un solo personaje— y cantando.

Cantando entra también el alegre y díscolo fraile, que olvida sus obligaciones espirituales para entregarse a asuntos más mundanos. Nos importa el ejercicio escénico de este personaje porque supone algunas habilidades que nos interesa resaltar aquí. La primera acotación es explícita, y lo presenta bailando (“*vem dançando*”), aunque también entra *cantando*, según indican las acotaciones implícitas, hecho que lo diferencia de los demás actores:

DIABO	Que é isso padre que vai lá?
FRADE	Deo gracias, <i>sam cortesão</i> .
DIABO	Sabeis também <i>o tordião</i> ?
FRADE	É mal que m'esquecerá. <sup>734</sup>

(vv. 369-372)

Quizás sea pronto para hablar de especialización, pero lo que es seguro es que, sin duda, este actor debería saber declamar, cantar y bailar. Nos interesa el “tordião”, que le pide el Diablo, que es un “baile cantando o el “canto que acompanhava esse baile.”<sup>735</sup>

Por otro lado, hay un pasaje que nos interesa especialmente, ya que le da el remate final a la condición de cortesano que él mismo declara (“*som cortesão*”), atreviéndose a dar una lección de esgrima al diablo:

FRADE	Que me praz. Dêmos caçada: entam logo contra sus um <i>fendente</i> ora sus esta é a primeira levada. <i>Alevantai a espada</i> <i>metei o diabo na cruz</i>
-------	---

<sup>734</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>735</sup> *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, Melhoramentos Ltda., edición en línea. <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>>

*como o eu agora pus  
saí co a espada rasgada  
e fique anteparada.  
talho largo, e um revés  
e logo colher os pés  
que todo o al nam é nada.*

Quando o recolher se tarda  
o ferir não é prudente  
*eia sus mui largamente  
cortai na segunda guarda.*  
Guarde-me Deus d'espingarda  
ou de barão denodado  
*mas aquí estou bem guardado*  
como a palha n'albarda.

*Saio com mea espada...*

*oulá guardar as queixadas*

DIABO

Oh que valentes levadas!<sup>736</sup>

(vv. 421-443)

Nos inclinamos a pensar que el papel es demasiado completo para que no lo realizase un actor con cierta experiencia, pues el Fraile no solo se dedica a mostrar con gracia el arte de la esgrima, sino que también debe *decir* un texto bastante amplio, que incluye situaciones graciosas como las ya comentadas.

A partir de aquí, pueden lanzarse dos hipótesis: o bien Gil Vicente aprovechó la destreza con la espada de un actor de los que *tenía a mano* —o su capacidad imitativa—, o bien el papel fue representado por un miembro de la Corte con dicha destreza, que se convirtió en actor para la ocasión. Ambos casos son plausibles y llegar a la verdad del asunto es absolutamente quimérico, ahora bien, resulta muy estimulante pensar que, de cualquier forma, nos hallamos ante un autor que escribe como cualquier autor actual, pensando en lo

---

<sup>736</sup> Los subrayados son nuestros, como llamada de atención sobre los términos o versos que demuestran los movimientos del actor.

que saben hacer o no los actores —sean estos más o menos profesionales— que tiene a su alcance.

Pero el grado de dificultad aumenta al llegar al Parvo. Joane, que puede quedar salvado por su propia naturaleza simple,<sup>737</sup> no sube a la Barca según las didascalias internas, pues Gil Vicente lo sitúa estratégicamente fuera para poder criticar y mofarse de los penados según van apareciendo. La dificultad de interpretar este papel radica, creemos, en que esta figura arrastra una tradición popular enorme y, por consiguiente, la riqueza de movimientos, muecas y gestos debería ser muy superior a la del resto. Llevar a escena este personaje implica un trabajo mucho más físico, pues los movimientos que se esperan de este loco carnavalesco son muchos y muy variados. ¿Por qué no hemos de pensar que este personaje construido a base de parlamentos escatológicos y cargados de carnalidad hiciera cabriolas, saltos, gestos obscenos ...? En nuestra opinión, y basándonos tan solo en las didascalias implícitas, Joane presenta una gran virtualidad escénica. Una de las que nos parece más clara al respecto es cuando el Diablo le invita a subir a su navío y él le contesta: “De pulo ou de vôo?” (vv. 303-311) en lo que parece una disyuntiva respecto a la forma en que prefiere que entre, pues el término *pulo* significa *salto* mientras que *vôo* quiere decir *vuelo*. Por supuesto, puede referirse también de forma graciosa a que no piensa subir a la barca, echando mano de una expresión sarcástica.

No obstante, existe la posibilidad de que, aunque dicha acción no se llevara a la escena porque finalmente no entra en la Barca, estas palabras expresen también esa facultad. Las diferencias entre ambas lexías alimentan nuestras expectativas, pues el *Diccionario de Autoridades* recoge que *salto mortal* es “el que dan los volatines en alto, dexandose caer de cabeza, y tomando vuelta en el aire, para caer después”. Mientras, la definición de *vuelo* es: “en las farsas se llama la tramoya en que rápidamente vá alguno por el aire”, y la de “vuelta”: “Se llama también el movimiento, con que algún cuerpo se agita en el aire, volviendose enteramente como las vueltas de los volatines”.

Creemos que tal vez este personaje tan singularizado a través de su lenguaje, debería también mostrar en escena la expresión corporal más tendente hacia la tradición del *saltimbanqui* o *buratín*. Nada nos impide pensar que Gil Vicente reclutara a este tipo de actores callejeros, dueños de una larga tradición en esta *tejnë*. M<sup>a</sup> José Palla opina que se trataba de

<sup>737</sup> “[...] o pessimismo humorístico do poeta encontra apoio consistente na tradição evangélica e na doutrina dos padres da Igreja, segundo as quais são os pobres de espírito que estão isentos de culpa[...]”. (L. Stegagno-Picchio, *História do Teatro ...*, op. cit., p. 55.)

un personaje fuertemente caracterizado a todos los niveles, y que habría unas reglas para interpretarlo que comprenderían entradas acrobáticas, contorsiones, danzas, alboroto... Todo ello conformaría una corporeidad sonora para establecer esa carnalidad que lo caracteriza.<sup>738</sup> Preferimos cambiar “reglas de interpretación” por “tradición representativa”, pues nos parece más prudente.

Y todo para crear un personaje *tipo* absolutamente medieval que recoge en sí todas estas tradiciones carnavalescas, pero que resulta fascinante porque, desde una corporeidad al límite, hace que el espectador recuerde que la faceta terrenal del ser humano puede ser grotesca. Joane no sabe quién es porque no es nadie, es un símbolo —de los muchos que hay en esta obra—, que sirve para encarnar lo opuesto al espíritu. No sube a la barca porque, aunque ha pecado por ignorancia, no tiene “bienes guantes”, no ha hecho méritos en vida que le abonen el paso a la barca del ángel. La simplicidad no es excusa para ir directo al paraíso, por eso debe esperar. Gil Vicente resolverá el enigma de su suerte en el Auto da Barca do Purgatório, pues la ignorancia no exime del pecado.

La mayoría de actores de estos *tipos* no podían ser cortesanos *amateurs* —exceptuando aquellos con un papel menor o que no se ponen en ridículo—, pues el texto es bastante exigente con sus habilidades. Además, ¿qué cortesano aceptaría actuar como Alcahueta o Judío? Quizás los Caballeros de la Orden de Cristo podrían ser representados por algún cortesano con habilidades para el canto —por su superioridad moral y dignidad—, y puede ser que el Fraile pudiera representarse por alguien ducho en el arte de la esgrima, aunque su posición en la Corte no podría ser muy elevada por la comicidad y amoralidad del personaje. Se trata de una obra de devoción, pero existe la comicidad de los diálogos, y la firme caracterización lingüística parece encontrar el soporte gestual que buscábamos.

### 3.3.3.4. O Auto da Índia

Como ya se ha subrayado en este trabajo, la idea del arte en el Renacimiento gira en torno a la *mímesis*,<sup>739</sup> esto es, intenta acercarse a la realidad *pintando* personajes y situaciones que sean susceptibles de ser reconocidos por el público. En el caso que nos ocupa, se trata de construir una farsa, cuyos protagonistas distan del público asistente. Los personajes, todos

<sup>738</sup> “O parvo e mundo às avessas ...”, *op. cit.*, p. 88.

<sup>739</sup> Manejamos la definición de Patrice Pavis (*ed. cit.*, p. 290): “La *mímesis* es la imitación o la representación de alguna cosa. En el origen, la *mímesis* era la imitación de una persona a través de medios físicos y lingüísticos, pero esta «persona» también podía ser una cosa, una idea, un héroe o dios. En la poética de Aristóteles, la producción artística (*poiesis*) es definida como imitación de la acción (*praxis*).”

ellos amorales, pueden ser representados por los actores con mayor libertad, por ello parece que el texto *pida* el acompañamiento de acciones que definan y sitúen al espectador frente a personajes hilarantes y, por tanto, censurables.<sup>740</sup>

Así, encontramos en las farsas jóvenes poco virtuosas que se alejan radicalmente del modelo de conducta impuesto por la Corte, caracterizadas por la promiscuidad, la desobediencia al marido, la charlatanería y la falta de discreción.<sup>741</sup> La primera de ellas es la esposa infiel del *Auto da Índia* (1509), quien presenta como cruel desafuero la partida de su marido hacia las Indias precisamente “quando o sangue novo atixa”<sup>742</sup> para justificar la necesidad de buscar otros amantes.<sup>743</sup> Solo las Cortes con este carácter *de entre culturas* del que hablábamos podrían aceptar las groserías y la falta de cortesía con que se representa en esta obra la tradicional situación de la mujer sola en casa, pues la risa liberadora se acepta de buena gana cuando la indignidad se produce en otras clases sociales.<sup>744</sup>

Esta mujer infiel está construida desde la libertad y por eso creemos también que la actriz que representara el papel podría hacerlo atendiendo a la naturaleza casquivana del personaje. De hecho, Teresa Ferrer<sup>745</sup> señala que la escenificación de estas mujeres es más libre que en el Barroco, no tanto en lo que se refiere a los actores, sino a lo que el autor

---

<sup>740</sup> Señala Henri Berson: “Por franca que se la suponga, la risa oculta una segunda intención de acuerdo, casi diría de complicidad, con otros sujetos reales o imaginarios, que ríen. [...] La sociedad necesita que los miembros se adapten, y toda rigidez de carácter o cuerpo le resulta sospechosa. [...] Así, la risa (por el temor que inspira) reprime las excentricidades. [...] Es un gesto social que trata de mantener algunas actividades despiertas y en contacto”. (*La risa*, Marid, Espasa-Calpe, 1973, cap. I. p. 17.) La doble funcionalidad de la risa como válvula de escape e instrumento de censura afecta de lleno a las prácticas escénicas. *Vid.* Jammes, Robert, «La Risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y Sociedad en el Teatro Español del Siglo de Oro*, Éditions du C.N.R.S., 1980.

<sup>741</sup> Maxime Chevalier (*Tipos cómicos y folclore*, Madrid, edi-6, 1982, p. 64) advierte la presencia de estas mujeres infieles en la tradición folklórica de los *cuentos del miedo*, pues al estar la honra depositada en el endeble estado femenil, los maridos nunca van a dejar de sospechar de sus ardides. Esta mujer se caracteriza también por la charlatanería y la astucia.

<sup>742</sup> *Auto da Índia*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. II, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, v. 92. Como únicamente citamos por esta edición, en adelante señalaremos solo los versos.

<sup>743</sup> T. Ferrer (“El erotismo en el teatro del Primer Renacimiento”, *Edad de Oro*, IX, 1990, p. 64) señala la influencia de la corriente hedonista en estas damas del Primer Renacimiento, que reivindican con escaso pudor el placer y el cuerpo.

<sup>744</sup> Álvarez Sellers señala que es, efectivamente, el distanciamiento entre clases el que permite que dicha conducta suba al escenario: “Lejos de la idealización de la dama aristocrática, las mujeres de clases inferiores poseen la libertad de sentir en igualdad de condiciones a los hombres y hasta convertirlos en objeto de burla.” («Personajes femeninos en la literatura renacentista portuguesa», en Ferran Carbó [Et al.] (Eds.), *Dona i Literatura, Quaderns de Filologia*, València, Universitat de València, 1997, p. 15.)

<sup>745</sup> T. Ferrer en «El erotismo en el teatro del Primer...», *op. cit.*, p. 64.

preveía como escenificable, pues el desarrollo de códigos significativos se encargará de que no se suban al tablado ciertas situaciones inconvenientes. Con ello no queremos decir que el lado más carnal del adulterio se escenificara, sino que el texto respira cierta libertad que, creemos, se traduciría en una representación quizás algo más atrevida de lo esperado.

Por otra parte, hemos de considerar que el *Auto da Índia* es la primera farsa y, pese al considerable cambio respecto a las obras de temática religiosa, todavía no apreciamos en los personajes la riqueza que caracteriza la que ha sido considerada por muchos la obra maestra del género: la *Farsa de Inês Pereira*.<sup>746</sup> Aun así, los *tipos* representados en esta ya reflejan la libertad que los diferencia de los de las moralidades. Una larga tradición folklórica avala y justifica en parte esta voluntad gestual pues, además de los cuentos folclóricos, parece clara la ascendencia de la farsa francesa que es, como señala Maxime Chevalier,<sup>747</sup> temprana deudora de los cuentos de esta temática.

En cuanto al gesto y al movimiento, el incremento de la acción es importante respecto al de las moralidades —hasta ese momento se habían llevado a escena el *Monólogo do Vaqueiro* (1502), el *Auto em Pastoril Castelhana* (1502), el *Auto dos Reis Magos* (1503), el *Auto de S. Martinho* (1504), el *Auto dos Quatro Tempos* (?) y el *Auto da Sibila Casandra* (?) — y en nada despreciable si tenemos en cuenta la temprana fecha en que se realiza la representación. El juego teatral parece requerir una puesta en escena dinámica —aunque sencilla— sostenida, sobre todo, por el trabajo de los comediantes.

El tema se centra en la partida del marido hacia las Indias en busca de negocio y en la consiguiente soledad de una joven esposa con tendencia al engaño, Constança, cuyo nombre constituye de entrada una ironía.<sup>748</sup> El apoyo de su criada es fundamental para concertar relaciones con varios pretendientes: un Castellano valentón y un Fidalgo pobre. Casi desde el inicio se establece un triángulo amoroso, ya que ella no desea rechazar a ninguno, aunque se esfuerza para que ellos ignoren la existencia del otro.

<sup>746</sup> *Vid.*, por ejemplo, M<sup>a</sup> Leonor Carvalhão Buesco, *op. cit.*, p. 68.

<sup>747</sup> Maxime Chevalier (*op. cit.*, p. 77): “El cuento folklórico jocoso —el Schwnk— se prestaba perfectamente a su asunto de farsa, y lo fue, en efecto. La farsa francesa de los siglos XV y XVI se inspira con frecuencia en los cuentos folklóricos de casados que engañan y pelean. Sin embrago, contamos, primero, con las riñas entre casados de las farsas de Sánchez de Badajoz (Farsa Militar y Farsa teologal); luego, con el famoso paso de las aceitunas, y, más tarde, con el florecimiento del entremés —el entremés que con tanta frecuencia sale al tablado. Ahora bien, la casada del entremés, plisada sobre las caricaturas folklóricas, es constantemente casada porfiada, casada infiel y casada taimada”.

<sup>748</sup> *Cf.* Álvarez Sellers, «Personajes femeninos en la literatura...», *op. cit.*, p. 15.

Engaño sobre engaño, se va construyendo esta obra en la que el *dentro/fuera* de la casa comienza a ser utilizado para crear situaciones graciosas como, por ejemplo, la de tener al amante Castellano en la ventana esperando para entrar y gozar de la casada infiel, mientras el Hidalgo pobre se dispone —ya en el interior de la casa— a pasar la noche con ella. Esta situación requeriría un movimiento continuo en el escenario —indicado por los deícticos—, pues Constança debe ir de la ventana a la sala y de allí nuevamente a la ventana para comunicarse con los dos sin que estos descubran el ardid:

CASTELLANO	<i>Ábrame</i> vuesa merced que estoy <i>aquí a la verguenza</i> esto úsase en Siguenza pues prometeis, mantened.
AMA	Calai-vos muitieramá, até que meu irmão se vá dissimulai <i>por hi</i> en tanto. Ora vistes o quebranto? Andar muitieramá!
LE MOS	Quem é <i>aquele</i> que falava?
AMA	O castelhano vinagreiro.
LE MOS	Que quer?
AMA	Vem polo dinheiro do vinagre que me dava. <sup>749</sup> (vv. 251-263)

Cabe pensar que esta dicotomía espacial se utilizara de palabra para suplir, tal vez, un escenario con ventana, escalera y puerta, aunque también puede que se usara algún tipo de decorado para ello. Esto último no es imposible si pensamos en la magnificencia de los *momos* y la complicación de la tramoya de algunos de ellos, aunque nos parece poco probable, ya que la tradición farsesca de la cual parece nutrirse Vicente utilizaba una escenografía bastante simple:

---

<sup>749</sup> Los subrayados son nuestros, y pretenden hacer hincapié en las didascalías con función deíctica que sitúan en dos planos diferentes al castellano y a Constança, y marcan también la distancia entre ella y Lemos, que no se encuentra junto a la ventana.

Los orígenes de la farsa se remontan a las fiestas de los bufones y a las recitaciones dialogadas de los juglares ingeniosamente agresivos.

[...]

La farsa —como el auto de carnaval afín a ella— no requería técnicas escénicas especiales. Un sencillo podio, al que se pudiera entrar al escenario por los costados o desde el fondo, algo parecido al escenario de Terencio, bastaba y sobraba. Ya se representara en una sala pública, en un aula de Universidad, en una casa privada o en un palacio arzobispal, el escenario de la farsa vivía de los juegos de palabras. Las situaciones y caracteres cómicos, las maniobras de confusiones y engaños ofrecían ocasión para histriónicos números estelares; para los mimos profesionales suponía un aliciente para socorrer a los actores aficionados y conseguir aplausos especiales.<sup>750</sup>

Tal vez el afán por imitar la realidad diera la posibilidad a nuestro *Mestre de Cerimónias* de utilizar todos los recursos que su imaginación le demandase. No sabemos cuál de las opciones es correcta, aunque nos inclinamos a pensar que, si bien hay gran cantidad de didascalias que parecen destinadas a servir de ayuda a la imaginación del espectador, hay otras que parecen dar por sentado que existe, efectivamente, al menos un mínimo decorado.

Es un teatro que, no obstante, se sirve del *decir* de los actores para hacer avanzar la acción y conferirle la cohesión estructural de que precisa. Así ocurre cada vez que un personaje se dispone a cruzar la puerta de entrada, pues se le da paso o es presentado en los versos inmediatamente anteriores. Esta técnica, ingeniosa y moderna por demás —aunque ya utilizada de forma similar por Encina y Fernández— responde al principio de economía teatral y supone, también, que algunos de los personajes requieren de un refuerzo identificativo mediante la presentación. Pese a que seguramente irían vestidos adecuadamente —según su condición—, se caracterizan, sobre todo, por su comportamiento verbal y gestual. Así ocurre con Lemos:

AMA	Um Lemos andava aqui meu <i>namorado perdido</i> .
MOÇA	Quem? O <i>rascão do sombreiro</i> ?
AMA	Mas antes era <i>escudeiro</i> .
MOÇA	Seria mas bem <i>safado</i> .

---

<sup>750</sup> M. Berthold, *Historia social del teatro*, Madrid, Guadarrama, 1974, vol. I, pp. 277-278 y p. 280, respectivamente.



	Nam <i>suspirava</i> o coitado senam por algum dinheiro.
AMA	Nam é ele homem <i>dessa arte</i> .
MOÇA	Pois inda ele nam esquece? Há muito que nam parece.
AMA	Quant'eu nam sei dele parte.
MOÇA	Como ele souber a fê que nosso amo aqui nam é Lemos vos vesitará.
LE MOS	Ou de casa. <sup>751</sup> (vv. 208-222)

El personaje del Escudero empobrecido sale por primera vez a escena —tras la caracterización verbal que le precede— con su sombrero y algún atributo más. Después, él mismo ilustrará las palabras de la Moça cuando demuestre que es un parásito que desea aparentar mayor fortuna y mejor posición social. Lo gracioso de la situación en que declara su intención de comprarle la cena radica precisamente ahí, pues comienza fanfarroneando (“Vá esta moça à Ribeira / e traga-a cá toda inteira / que toda s'há de gastar” vv. 266-268) en el siguiente diálogo cómico con la criada:

MOÇA	Azevias trazerei?
LE MOS	Dá ò demo as azevias não compres, já m'enfastias.
MOÇA	O que quiserdes comprarei.
LE MOS	Traze ua quarta de cereijas e um ceítal de briguigões.
MOÇA	Cabrito?
LE MOS	Tem mil barejas.
MOÇA	E ostras trazerei delas?
LE MOS	Se valerem caras não

---

<sup>751</sup> Los subrayados son nuestros. En el diálogo pueden apreciarse las palabras o sintagmas que, a modo de acotación implícita, describen a Lemos, situándolo en la larga tradición de Escuderos miserables de las literaturas peninsulares: seductor de mujeres (“namorado perdido”, “suspirava”) y fanfarrón aprovechado (“rascão do sombreiro”).

antes traze mais um pão  
e o vinho das estrelas.

MOÇA            Quanto trazerei de vinho?

LE MOS        Três pichéis deste caminho.

MOÇA            Dais-me um cinquinho nô mais?

LE MOS        Toma aí mais dous reais.

[...]

(vv. 269-283)

La pobreza y el afán de apariencia se convertirán en rasgos del personaje del Escudero, como podemos comprobar en la novela picaresca española, que mantiene y explota los rasgos enunciados por Gil Vicente. En el *Lazarillo de Tormes* el amo de Lázaro —al igual que el seductor de Constança— finge tener la despensa llena, mientras que en el interior de la casa se muestra contento con las miserias que come gracias al criado:

- Señor, el buen aparejo hace buen artífice. Este pan está sabrosísimo y esta uña de vaca tan bien cocida y sazónada, que no habrá a quien no convide con su sabor.
- ¿Uña de vaca es?
- Sí señor.
- Dígame que es el mejor bocado del mundo, y que no hay faisán que assí me sepa.
- Pues pruebe, señor, y verá qué tal está.
- Póngale en las uñas la otra, y tres o cuatro raciones de pan de lo más blanco. Y asentóseme al lado y comienza a comer como aquel que lo había gana, royendo cada huesecillo, de aquellos mejor que un galgo suyo lo hiciera.
- Como almodróte —decía— es este singular manjar.
- ¡Con mejor salsa lo comes tú! —respondí yo passo.
- Por Dios, que me ha sabido como si no hubiera hoy comido bocado.<sup>752</sup>

<sup>752</sup> Armando Isasi Angulo (ed.), *Lazarillo de Tormes*, Barcelona, Bruguera, 1970. P. 178. Asimismo, también hallamos gran paralelismo entre el pasaje citado de la estrechez de la compra del Escudero del *Auto da Índia* y este otro pasaje del *Lazarillo* (pp. 166-167), donde se muestra también la fanfarronería del nuevo amo del desventurado Lázaro: “Era de mañana cuando este mi tercero amo topé, y llevóme tras de sí gran parte de la ciudad. Passábamos por las plaças do se vendía pan y otras provisiones. Yo pensaba, y aun deseaba, que allí me quería cargar de lo que se vendía, porque ésta era propia hora cuando se suele proveer de lo necesario; mas muy a tendido passo passaba por estas cosas. [...] “Yo iba el más alegre del mundo en ver que no nos habíamos ocupado en buscar de comer. Bien consideré que debía ser hombre, mi nuevo amo, que se proveía en junto, y que ya la comida estaría a punto y tal como lo deseaba y aun lo había menester.”

A pesar del hambre —o precisamente por ella—, estos truhanes no dejarán nunca de lado la educación, sobre todo, para continuar aparentando un estatus desahogado y aprovecharse de incautas a quienes embaucar para satisfacer sus necesidades económicas y carnales.<sup>753</sup> El personaje utiliza la cortesía para seducir a Constança porque quiere fingir una posición superior pese a la cruda realidad, que se hace patente en la ridícula compra que pretende hacer. Al igual que el hidalgo que seduce a Inês Pereira, este también cantará a fin de conquistarla —siguiendo el patrón de la lírica cortesana—, si bien recibe la recriminación del Ama, que no quiere que sus cantos la descubran ante sus vecinos.<sup>754</sup> La canción, seguramente, iría acompañada de una *viola*, instrumento del que no se apartará ya en la tradición que le sigue.

Lemos se caracteriza por su *figura* y comportamiento pretendidamente cortés, de ahí que además de llevar un ridículo sombrero le hiciera reverencias exageradas, objeto de crueles burlas: “Jesu, *tamanha mesura!* / Sou rainha, por ventura?” (Vv. 225-226).<sup>755</sup>

El Castellano, por su parte, también se caracteriza por la fanfarronería e iría vestido con una capa raída y acompañado por una espada. Esta didascalía dice mucho de él: “Que aunque *tal capa* me veis, / tengo más que pensareis: / y no lo tomeis en grueso” (vv. 194-

<sup>753</sup> Nuevamente, hallamos un paralelismo claro entre el Escudero de Lázaro de Tormes (pp. 174-175) y Lemos, si bien el primero no corre la misma suerte que el enamorado de Constança: “Hago la negra dura cama, y tomo el jarro y doy conmigo en el río, donde en una huerta vi a mi amo en gran recuesta con dos reboçadas mujeres, al parecer de las que en aquel lugar no hacen falta, antes muchas tienen por estilo de irse a laas mañanicas del verano a refrescar y almorzar sin llevar qué, por aquellas frescas riberas, con confiança que no ha de faltar quien se lo dé, según las tienen puestas en esta costumbre aquellos hidalgos del lugar. Y como digo, él estaba entre ellas hecho un Macías, diciéndoles más dulçuras que Ovidio escribió. Pero, como sintieron de él que estaba bien enternecido, no se les hizo de vergüença pedirle de almorzar con el acostumbrado pago. Él, sintiéndose tan frío de bolsa cuanto caliente del estómago, tomóle tal calofrío, que le robó la color del gesto, y comenzó a turbarse en la plática y a poner excusas no válidas. Ellas, que debían ser bien instituídas, como le sin tieron la enfermedad, dexáronle para el que era.

<sup>754</sup> LEMOS           [...]  
                       Vai e vem muito improviso.  
                       Quem vos anojou meu bem  
                       bem anojado me tem.  
 AMA               Vós cantais em vosso siso?  
 LE MOS           Deixai-me cantar senhora.  
 AMA               A vezinhança que dirá,  
                       se meu marido aqui nam está  
                       e vos oruvirem cantar  
                       que razão lhe posso eu dar  
                       que nam seja muito má?  
                       (vv. 284-293)

<sup>755</sup> Los subrayados son nuestros.

196).<sup>756</sup> Su comportamiento en escena es exageradamente cortés y apasionado, hecho que será ridiculizado por su pretendida.

La conducta gestual del Ama, creemos, debía estar dominada por la sensualidad corporal, ya que aparece en escena con sus amantes, a quienes maneja a su antojo. El desdén y la burla también se hacen patentes, sobre todo, en el caso del Castellano, cuyos parlamentos ignoraría la actriz tal vez mirando hacia otro lado ante sus empalagos y fantasías. Tanto ella como su criada se ocupan de dejarlo en ridículo, maltratándolo de la siguiente manera:

CASTELHANO	[...] Mas como evangelio es esto que la India hizo Dios sólo porque yo con vos pudiese pasar aquesto. Y sólo por dicha mía por gozar esta alegría la hizo Dios descubrir y no ha más que decir por la sagrada María.
AMA	Moça vai àquele cão que anda naquelas tigelas.
MOÇA	Mas os gatos andam nelas.
CASTELHANO	Cuerpo del cielo con vos <i>hablo en las tripas de Dios</i> <i>y vos habláisme en los gatos.</i>
AMA	Se vós <i>falais desbaratos</i> em que falaremos nós?
CASTELLANO	No me hagáis derreñegar o hacer un desatino. Vos pensais que soy devino soy hombre y siento el pesar. <i>Trayo de dentro un león</i>

---

<sup>756</sup> *Ibíd.*

metido en el corazón  
 tiéneme el alma dañada  
*d'ensangrentar esta espada*  
*en hombres que es perdición.*  
 [...]  
 AMA Vós queríeis ficar cá.  
 Agora é cedo ainda  
 tornareis vós outra vinda  
 e tudo se bem fará.<sup>757</sup>  
 (Vv. 144-169 y 179-182)

La *graciosidad* de la situación radica precisamente en la finura y galantería del apasionado discurso de un Castellano *tipo*, tradicionalmente caracterizado por sus buenas palabras para el amor, la fanfarronería y exagerada bravura. Mucho nos recuerda a ese *Miles gloriosus* —que ya se intuía en el *soldado zoizo* de Lucas Fernández—, pues el personaje de Plauto también exagera su fiereza y capacidad de seducción, aunque acabará siendo objeto de burla. Como él, este Castellano también es ridiculizado por el desaire de Constança y su criada mediante gestos y un tono general de indiferencia y cansancio al escuchar su cantinela. De hecho, cuando se marcha, así expresa estos sentimientos la criada: “Jesu como é reboião / dai dai ò demo o ladrão” (vv. 201-202). Mientras, Constança manifiesta esa sensualidad de la que hablábamos (“Muito bem me parece ele” vv. 203), a pesar del menosprecio que le había demostrado. Esto se explica porque a Constança solo le apetece gozar de su juventud —sin importarle demasiado con quién— y porque, en parte, sigue la tradición de la amada esquiva y cruel que termina sucumbiendo en posteriores encuentros amorosos. De ahí que su presencia en el escenario haya de mostrarnos a una mujer sensual, severa y seductora. La actriz debería representar este papel mudando el registro convenientemente para hablar con zalamería o mostrarse burlona. Si bien nos parece un poco excesivo afirmar —como lo hace M<sup>a</sup> Leonor García de la Cruz— que “nesta peça realiza-se uma análise psicológica da mulher adúltera”,<sup>758</sup> sí creemos que esta se presenta ante nosotros con distintos matices que, no obstante, parecen provenir de las distintas tradiciones folklóricas que confluyen en esta obra.

<sup>757</sup> *Ibidem.*

<sup>758</sup> *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de Quinientos*, Lisboa, Gradiva, 1990, p. 88.

En cuanto al comportamiento o técnica verbal de las figuras que estamos comentando, encontraremos una gran vivacidad en estos personajes, que ya debieron obligar a los actores a poseer ciertas artes para transmitir la gran comicidad que posee el texto.

Así, la historia comienza cuando la Criada encuentra al Ama “saudosa”, “margurada” y “anojada” (vv. 10-12) porque piensa que su marido ya no se marcha de viaje, actitud que cambiará radicalmente cuando al fin se entere por la criada de que no es así. Este viraje de ánimo, sin duda, debía apoyarse en gestos de emoción en contraste con los anteriores, que debían ser llantos y lamentos. Tan radical es el cambio, que la Criada lo comenta en un *aparte* cargado de ironía, compadeciéndose del marido: “Virtuosa está minha ama! / Do triste dele hei dó” (vv. 55-56). Por su parte, el Ama desconfía de las palabras dichas, posiblemente, al público y, por ello, le inquiere al respecto: “E que *falas tu lá só?*” (v. 57). La criada responde con disimulo: “Falo cá com esta cama” (v. 58). Estos versos funcionan a modo de didascalia implícita para constatar el aparte de la criada. Así, la expresión *falar só* podría considerarse un sinónimo de *aparte* y similar a *hablar entre sí* o alguna más de las vistas en los autores castellanos.

Esta es la primera de las situaciones en que se escenifica la relación Ama-Criada, marcada por la ayuda que esta última le presta en los asuntos extramaritales al mismo tiempo que la critica a sus espaldas. Pero no será la única vez que utilice este recurso para establecer contacto con el público, reproduciéndose en cada caso una escena cargada de comicidad en que ambas mujeres juegan al gato y al ratón, mostrando una desconfianza mutua que naturalmente tratan de *disimular*:

MOÇA	Quantas artes quantas manhas que sabe fazer minha ama: um na rua outro na cama.
AMA	Que falas, que t’arreganhas?
MOÇA	<i>Ando dizendo entre mi</i> que agora vai em dous anos que eu fui lavar os panos além do Chão d’Alcami <sup>759</sup> (Vv. 353-360)

---

<sup>759</sup> Los subrayados son nuestros.

Este “ando dizendo entre mi” implica un cambio en el *tono* y *volumen* de la criada al realizar el *aparte* que despierta el recelo del ama, que, a su vez, también jugará la baza del disimulo con sus amantes para ocultar a cada uno la existencia del otro. *Decir o hablar entre si* —al igual que *falar só*— forma, en nuestra opinión, parte de la técnica del actor del Quinientos.

Por supuesto, hemos de destacar la relevancia que tendrá para el futuro teatro la pareja Amo-Criado, y creemos que Vicente contribuye también a su formación, ya que esta criada ya posee algunos rasgos característicos: su ingenio le permite ayudar a su Ama, pero también es tratada como boba por la simpleza de algunas de sus ideas. Como señala David Ley,<sup>760</sup> en muchas ocasiones el Gracioso adquiere aspecto de Lacayo, y se produce una mixtura de ambas tradiciones de personajes. Lo inventa Torres Naharro y va desarrollándose hasta llegar a las comedias de Lope.

Otro trazo caracterizador del personaje de esta casada infiel es la variedad y cantidad de insultos que profiere a lo largo de toda la obra. Nos interesa mucho porque contribuye a conformar el tipo de *mujer farsesca*, la cual no dudará en maldecir, blasfemar y denigrar a sus subalternos, sobre todo, cuando intuye las críticas de la criada o esta demuestra su simpleza.

Por lo que se refiere a su relación con los dos amantes, el tono de burla y desdén es el que predomina, pues, cuando el Castellano aparece en escena, ella pregunta: “Quem sobe por esa escada?” (v. 96) y tras saber quién es, responde equiparándolo al Parvo de la *Barca do Inferno*: “Vós sois, cuidei que era alguém” (v. 98). No obstante, también necesitaría utilizar un tono un poco más seductor y relacionado con el galanteo, ya que su objetivo es obtener placer durante la ausencia de su Marido.

Este solo aparece al final de la obra y propicia que el espectador asista a la transformación de la escena y de Constança, puesto que ha de aparentar haber vivido bajo el yugo de la fidelidad y de la tristeza por el largo viaje del marido. Constança debe presentarse ahora ante él como la esposa honesta y comedida que debería haber sido. La rapidez con la que esta se transforma refleja de su verdadero carácter —falso e inmoral— en contraposición con el fingido ante el casado simple y cornudo de la tradición folklórica.<sup>761</sup> Vale la pena reproducir aquí este pasaje:

<sup>760</sup> «El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI-XVII)», *Revista de Occidente*, Madrid, 1954, p. 26.

<sup>761</sup> Así lo explica M<sup>a</sup> Leonor García da Cruz: “Por isso, Constança recoloca a sua máscara de fidelidade, dando-nos a conhecer toda a sua capacidade de fingimento nos preparativos de cenário que engendra, ao mandar quebrar as tigelas e panelas e lançar fora a comida e ao revelar ao marido todo o sofrimento, choro e falta de

AMA            Pois casa se t'eu caiar  
                  mate-me quem me pariu.  
                  *Quebra-me aquelas tigelas*  
                  e três ou quatro *panelas*  
                  *que nam ache em que comer.*  
                  Que chegada e que prazer.  
                  *Fecha-me aquelas janelas.*

*Deita essa carne a esse gatos*  
                  *desfaze toda essa cama.*

MOÇA        De mercês está minha ama  
                  desfeitos estão os tratos.

AMA            Por que nam *matas o fogo?*

MOÇA        Raivar qu'este é *outro jogo*.<sup>762</sup>  
                  (vv. 395-407)

Este “outro jogo” del que se duele la moça en el *aparte* recogido arriba, implica nuevos fingimientos y el fin de los divertimentos pasados. No sabemos si todos los elementos que aparecen en el diálogo se mostrarían en escena (*tigelas, panelas, janelas, gatos, fogo, comida, cama*), pero intuimos que algunos de ellos sí para ofrecer un juego escénico mayor y cambiar también visualmente la apariencia del escenario.

Este es el aspecto que ha de tener la casa tras el abandono de su dueño durante más de dos años, y así lo encuentra él a su llegada, hecho que parece satisfacer sus expectativas. Asimismo, ella le declara su tristeza y los sufrimientos pasados fingiendo un llanto y una alegría probadamente falsas. Pero, anteriormente, se produce un momento de máxima comicidad cuando el marido entra en casa produciendo el espanto de su esposa al volver cambiado. Su ignorancia no puede ser mayor, pues ni siquiera muestra sospecha ante la falta de cariño demostrado por Constança:

MARIDO      *Abraçai-me minha prima.*

AMA            *Jesu quam negro e tostado.*

---

apetito por que passara devido à sua ausência; a clausura a que se votara por honestidade, as missa que mandara rezar, as promesas e romarias que fizera, as orações e devoções que pela salvação do marido rezara”. (*Op. cit.*, p. 89).

<sup>762</sup> Los subrayados son nuestros.



*Nam vos quero nam vos quero.*

MARIDO      E eu a vós si porque espero  
                      serdes molher de recado.

AMA            Moça *tu que estás olhando?*  
                      Vai muito asinha saltando  
                      faze fogo vai por vinho  
                      e a metade dum cabretinho  
                      enquanto estamos falando.<sup>763</sup>  
                      (Vv. 419-428)

Él extiende sus brazos y ella lo rechaza puesto que lo encuentra muy moreno mientras la Criada los mira atónita. La hilaridad debe sostenerse en la gestualidad exagerada y, suponemos, en un maquillaje que hiciera aparecer al marido exageradamente bronceado.

Unos versos más adelante, no podemos dejar de notar la ironía de las palabras de Constança al tratar de convencer al pobre iluso de su honestidad: “E eu oh quanto chorei / quando a armada foi de cá!” (vv. 431-432), pues realmente sí lloró, mas al pensar que no se marchaba.

El juego escénico está servido y las situaciones requieren, como podemos intuir en estos versos, una *tejnë* notablemente desarrollada y alejada cualitativamente de la de las obras de temática religiosa de Vicente, de las cuales se encuentra separada por un espacio de tiempo de tan solo seis o siete años. Los actores, por supuesto, no serían cortesanos sino *amateurs* provenientes del teatro callejero o gente al servicio de la corte que poseyera estas habilidades.

### **3.3.3.5. A Farsa de Inês Pereira**

Inês Pereira es un personaje que presenta características muy negativas en una mujer, hecho que nos hace notar Gil Vicente en su primer monólogo. En él se expresa de forma muy poco decorosa, ya que maldice y muestra una actitud bastante rebelde al comienzo de la obra:

INÊS            *Renego deste lavar*  
                      e do primeiro que o usou  
                      ò diabo que o eu dou

---

<sup>763</sup> *Ibidem.*

que tam mau é d' aturar.  
 Oh Jesu que enfadamento  
 e que raiva e que tormento  
 que cegueira e que canseira.  
 Eu hei de buscar maneira  
 d' algum outro aviamento.<sup>764</sup>  
 (vv. 1-9)

Parece improbable que el representante no acompañara palabras tan vivas con gestos para reflejar los diferentes sentimientos que se articulan. Ese “renego deste lavar” hace referencia a la labor que está bordando en su casa, la cual, según el término *renegar*, debería tirar o dejar a un lado. Sirva, también, como ejemplo de mal comportamiento, el caso de *raiva* o *enfadamento*: aquí es probable que la actriz se sirviera de algunos gestos con las manos y los brazos para remedar en lo posible a una persona airada. Con el siguiente par de adjetivos tendría que pasar a representar la sensación de *hastío*, pues Covarrubias explica los efectos del *cansancio* (“canseira”) a través de la definición de *cansado*: “Vale fatigado en el cuerpo y quebrantado... del verbo *quatío*, por quebrantar, porque el encorbarse un hombre y doblarse es señal de estar quebrantado y cansado.”<sup>765</sup> Es posible que, tras iniciar su plática con violencia, pasara a representar —tal vez encorvándose— el hastío que le produce esa continua lucha contra su injusta situación. Su estado de ánimo queda constatado por la Madre cuando se percata de que Inês está melancólica (“Toda tu *estás aquela*” v. 46). Ese *estar aquela* significa estar *cismada* o, como decíamos, estar distante o sumida en el desconsuelo.

Los siguientes versos ratifican también que debía haber cierta gesticulación, ya que dice Inês: “Coitada assi hei de estar” (v. 10). Mostrarse cuitada y resignada podría implicar hacer gestos que lo señalasen, puesto que las *cuitas*, para Covarrubias, conllevan *afligirse*, *dolerse* *llorando* y *lamentando*. Además, la protagonista continúa su parlamento haciendo comparaciones graciosas sobre su persona, con lo cual queda claro que la intención del mismo es la de mover a risa. Por ejemplo, se compara con otras jóvenes a las que se permite salir de casa, mientras ellas debe quedarse tejiendo y recostada: “Comendo-me logo ò demo / s’eu mais lavro nem pontada / já tenho a vida cansada / de *jazer sempre dum cabo*. / Todas

<sup>764</sup> *Farsa de Inês Pereira*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. II, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, pp. 559-594. Como solo citamos por esta edición, a partir de ahora señalaremos los versos.

<sup>765</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 288.

folgam e eu não / todas vem e todas vão / onde querem senam eu” (vv. 21-27). Efectivamente, esa didascalía implícita que resulta ser “jazer dum cabo” (estar recostada) se constata posteriormente con otra, que señala su decisión de abandonar sus tareas de bordado y abandonar su postura inicial: “Quero-m’ora *alevantar*” (v. 64).

Como ya hemos comentado, el hieratismo y el gesto comedido se reserva para las representaciones graves, mientras que los visajes y movimientos exagerados o descompuestos adquieren connotaciones negativas y cómicas. Así, la actriz puede abandonar —hasta cierto punto, se entiende— el hieratismo y la compostura, ya que Inês es un personaje diseñado en un contexto cómico, puesto que se trata de una farsa.

La protagonista se nos presenta como una doncella joven que no guarda el decoro, ya que dice y hace cosas que no debiera. Únicamente se esfuerza en cambiar su actitud cuando desea conquistar a un Escudero proveniente de la Corte, y es entonces cuando la madre de Inês hace una perfecta descripción de las reglas del decoro y virtudes dictadas por la misma:

MÃE	Se este escudeiro há de vir e é <i>homem de discrição</i> hás-te de <i>pôr em feição</i> de <i>falar pouco e nam rir</i> . E mais Inês <i>nam muito olhar</i> e <i>muito chão o menear</i> por que te julguem por <i>muda</i> porque <i>a moça sesuda</i> é ua perla pera amar. <sup>766</sup> (vv. 500- 508)
-----	--

Como puede notarse, el hablar poco, no reír demasiado ni mirar con descaro, así como ejecutar los movimientos con suavidad conforman el paradigma opuesto al comportamiento demostrado con anterioridad por Inês, sobre todo, cuando se queda a solas con su primer pretendiente. Esto apoya la teoría de que sí existía gesticulación, ya que, de no ser así, este pasaje carecería de sentido. De hecho, cuando llega el Escudero, Inês no habla una sola vez, mas tampoco abandona el escenario. Suponemos que debe estar *haciendo algo* no indicado mediante acotaciones externas, pero que sí puede adivinarse gracias a los consejos

---

<sup>766</sup> Los subrayados son nuestros.

de su madre. Permanecería, pues, callada, prácticamente sin mirarlo y moviéndose con sutileza para actuar con decoro, eso sí, fingido. Ponerse *em feição* significa, pues, *tomar cierta pose* o *figura* cuando el estado natural es otro; eso conlleva cierta técnica, conocer y saber *imitar* tanto a la mujer decorosa como a la que no lo es. Para ello, antes de mostrarnos esa *figura* ha tenido que mostrarnos la otra.

Más tarde, cuando el Escudero muere deshonrosamente en la guerra después de casarse con ella y maltratarla, ella vuelve a *fingir*, pues lo primero que siente es alegría: “Oh que triste despedida / Desatado é o nó. / Se eu por ele ponho dó / o diabo m’ arremente: / pera mim era valente / e matou-o um mouro só” (vv. 894-899). Pero lo que expresa cuando llega la alcahueta es tristeza, y así lo indican también acotación explícita y los versos:

*Vem Lianor Vaz visitá-la, e ela finge-se muito anojada.*

LEONOR VAZ	Como estais, Inês Pereira?
INÊS	Muito triste Lianor Vaz.
LEONOR VAZ	Que fareis ao que Deus faz?
INÊS	Casei por minha canseira.
LEONOR VAZ	Se ficaste prenhe basta.
INÊS	Bem quisera eu dele casta mas nam quis minha ventura.
LEONOR VAZ	Filha não tomeis tristura que a morte a todos gasta. O que havedes de fazer? Casade-vos, filha minha.
INÊS	Jesu Jesu tam asinha isso m’haveis de dizer? Quem perdeu um tal marido tam discreto e tam sabido e tam amigo da minha vida. <sup>767</sup> (vv. 909-924)

Como podemos comprobar, Inês vuelve a mentir, fingiéndose triste, cuando ya se nos ha presentado eufórica con anterioridad. No podemos pensar que solamente simula a través

---

<sup>767</sup> Los subrayados son nuestros.

de las palabras, pues de nuevo estas poses opuestas han de acompañarse o configurarse a través de cierta gestualidad.

Inês debe aparentar que es de otra manera, pero la palabra *fingir* aparece con otras connotaciones al principio de la obra en la acotación que introduce la primera escena: “finge-se [...] que Inês Pereira [...] está lavrando em casa”. Aparece *finge-se*, lo cual no solo indica que la actriz tendría que ponerse *en posición* de estar bordando como si estuviera llevando a cabo esa acción, sino que el público también finge que se lo cree. Encontramos la esencia del teatro moderno: los actores fingen y los espectadores se lo creen en ese momento por convención.

Y puesto que estamos analizando la voz *fingir*, también es conveniente apuntar la impostura del Escudero cuando va a ver a Inês por vez primera: no tiene dinero y está acostumbrado a malvivir y a soportar las pullas constantes de su criado, pero le advierte cuál debe ser su comportamiento ante Inês, ya que sabe que ella espera que ambos se comporten a lo cortés. Dice así: “...hás d’estar / *sem barrete* onde eu estou. / [...] *põe-lhe o pé e faze medida*” (vv. 511-12 y 516) e, incluso, le advierte que “...se me vires mentir, / gabando-me de privado, / está tu *dissimulado*, / ou *sai-te pera fora a rir*” (vv. 518-521).<sup>768</sup> Quitarse el sombrero delante de su amo, hacerle a ella una reverencia (*põe-lhe o pé*) o escucharle mentir sin reírse: en definitiva, le pide que finja ser otro, pues es lo que va a hacer él.

De hecho, se presenta como el hombre *discreto* y *avissado* con el que la muchacha había soñado siempre. Sus maneras son opuestas a las del primer pretendiente al que ella desprecia, ya que Pero Marques es un *vilanzinho* (v. 256) torpe, despistado y que se pone nervioso cuando se queda a solas con ella. Está claro que ambos papeles no podían representarse sin hacer hincapié en las diferencias de voz, gesto y compostura entre los dos personajes. Así, mientras el hombre *discreto* demuestra medida y buen entendimiento, el *villano* o rústico es el que no sabe hacer la corte, pierde la compostura y cuyos movimientos son, por fuerza, titubeantes y ridículos. Pero Marques es el asno, mientras que el Escudero es el caballo del lema que generó esta farsa.

En otro orden de cosas, pasemos ahora a reflexionar sobre otro elemento que también forma parte de la *tejné* del actor: el maquillaje. Comentemos en este punto una acotación implícita referida a Lianor Vaz —la *Alcoviteira* (Alcahueta)—, que nos parece muy significativa

---

<sup>768</sup> *Ibidem*.

y que puede funcionar del mismo modo que un elemento de *atrezzo* propio de un personaje, pues sirve para que el público lo identifique inmediatamente.

La primera vez que entra en escena lo hace santiguándose,<sup>769</sup> según la didascalia implícita que encierran las palabras de Inês y las de la propia Alcahueta:

MÃE	Aqui vem Lianor Vaz.
INÊS PEREIRA	E ela vem-se benzendo.
LIANOR VAZ	Jesu a que m'eu encomendo quanta cousa que se faz. (vv. 69-72)

*Benzer-se* (persignarse) es, según *Diccionario de Autoridades*, “Signarse con la señal de la Cruz, diciendo la oración que tiene destinada la Iglesia a este fin”, como ya hemos analizado anteriormente. Para Pierre Blasco, este “benzendo-se” puede hacer referencia al modo en que llega, esto es, perturbada, aunque sin connotaciones religiosas.<sup>770</sup> Sin embargo, sí creemos que el hecho de que sea otro personaje el que describe su modo de entrar en escena y que se encomiende a Jesús deja claro que Lionor Vaz se mostraría muy afectada, y por ello se santiguaría y acogería a Dios. Además, la entrada es mucho más efectiva, en nuestra opinión, si dramatiza con su gestualidad los motivos de su sofoco. Por otra parte, este gesto piadoso pretende contribuir a la falsedad del personaje, como se desprende de la situación que continúa.

Llega, pues, Lionor Vaz y cuenta a la madre de Inês que viene “amarela” (amarilla), ya que la han intentado violar, a lo que ella le contesta que la ve “Mais ruiva que ua panela” (v. 75), o sea, *sonrojada*. El *Tesoro* de Covarrubias descubre el intento de engaño o fingimiento, puesto que el “amarillo entre las colores se tiene por la más infelice, por ser la de muerte, y de la larga y peligrosa enfermedad y la color de los enamorados.” Sin embargo, el *roivo* (rubio) hace referencia al *roxo* y este al sustantivo *rosa*, que queda definido como “flor dedicada a Venus por su hermosura y porque se marchita, como el deleite carnal, porque la rosa es símbolo del placer momentáneo.” Parece, pues, que el interés de la alcahueta por presentarse agitada y preocupada por el color de su tez, está relacionado con el fingimiento de una

<sup>769</sup> Para Pierre Blasco este “benzendo-se” puede hacer referencia al modo en que llega, o sea, perturbada, sin connotaciones religiosas (“O auto de Inês Pereira: Análise do Texto ...”, *op. cit.*, p. 30).

<sup>770</sup> «O auto de Inês Pereira: Análise do Texto ...», *op. cit.*, p. 30.

violación. Por ello se describe *amarilla*, ya que es el color que convencionalmente se le atribuiría a cualquier mujer que acabara de pasar por ese trance. Sin embargo, sus palabras no acompañarían a su rostro que, convenientemente maquillado en una posible representación, mostraría un aspecto saludable e incluso bastante más ruborizado de lo apropiado, delatando un momento reciente de pasión. De ahí la importancia de la entrada en escena del personaje santiguándose, ya que finge una honestidad y asombro que no son cualidades atribuibles al mismo.

En el transcurso de una narración llena de incongruencias y mentiras, el lector se va percatando de aquello que el espectador de la época advertiría en el instante en que Lianor Vaz saliera a escena tan ruborizada: se trata de una mujer de costumbres relajadas, que miente para fingirse honesta. Así, el maquillaje comunica más velozmente que las palabras la verdadera identidad del personaje.

De forma similar a la del maquillaje actuarían las *medias máscaras* o *narices* de los dos Judíos casamenteros (*os Judeus casamenteiros*) —en el caso de que las utilizaran. Aunque hablaremos de ellos más adelante, no podemos dejar de mencionar a los personajes más marginales de toda la farsa. Latão y Vidal aparecen completamente diferenciados del resto por su forma de hablar caótica y muy rápida, que seguramente iría acompañada de gestos más cercanos a los visajes y movimientos ridículos para descomponer rostro y figura. Aparecen caricaturizados y despersonalizados, ya que hablan al mismo tiempo y todos les llaman los *Judíos casamenteros* —en plural. Puede ser que, en su afán por presentarlos como un personaje único y completamente tipificado, Vicente los dotara de *narices* o *máscaras* que homogeneizaran el rostro de ambos para conseguir el efecto deseado. En caso de no ser de este modo, la gestualidad particular y la utilización de su propio registro verbal suplirían la utilización de dichas máscaras.<sup>771</sup> Es preciso incidir en que se trata de un teatro basado en la palabra, aunque, como vemos, también se sirve de los gestos o el maquillaje para comunicar la información que desea transmitir al espectador. En este caso, la gestualidad no solo sirve para expresar, sino para comunicar con eficacia y economía.

Ya hemos puesto de relieve que la protagonista no guarda el decoro, concepto que eleva la discreción a la mayor de las virtudes durante el Renacimiento. Ello implica que la actriz no debería atenerse a la manera de hablar que los tratados recomiendan para el

---

<sup>771</sup> Recordemos que el uso de las máscaras es corriente en los fastos cortesanos y que, además, ya hemos constatado la compra de “máscaras y lobas” para las representaciones salmantinas de la época.

cortesano, pues la vehemencia de sus gestos también se traduciría en la utilización de un tono inapropiado para una joven de su edad.

Por otra parte, el uso constante de la *ironía* por parte de la Madre y de ella misma también obligaría a los representantes a variar la *modulación* de su voz, pues, en caso de no hacerlo, el significado de este recurso cómico podría resultar perjudicado. También el momento de alegría causado por la muerte del Escudero, así como el posterior fingimiento de tristeza ante la Alcahueta, deberían estar fuertemente marcados. El personaje de la Madre también tendría que manejar una *técnica vocal* considerable, puesto que gran parte de su comicidad radica en los recursos lingüísticos. El hecho de que conteste en muchas ocasiones con dichos y frases hechas supone que este tipo de sentencias debían enunciarse con cierta gracia, desparpajo y utilizando un *tonillo* adecuado a este tipo de sentencias.<sup>772</sup> La repetición de este recurso tiene por objetivo mover al público a risa.

Otro de los aspectos más tópicos del teatro renacentista también encuentra su lugar en la *Farsa de Inês Pereira*, pues las actrices —posiblemente hombres y mancebos disfrazados— debían dominar la técnica del canto también, ya que son varios los momentos de la obra en los que Inês y otros personajes cantan. Este tipo de acotaciones sí suele explicitarse en contraposición a las de *dice o hablando*. Pero no solo cantan ellas, sino que también los personajes masculinos lo hacen, hecho que adquiere cierta relevancia en su caracterización.

Cuando Inês realiza la descripción de su enamorado ideal, lo hace de la siguiente forma:

INÊS	Vá-se muitieramá que sempre disse e direi mãe eu me não casarei senam com <i>homem discreto</i> . E assi vo-lo prometo ou antes o leixarei.  Que seja homem mal feito <i>feo, pobre, sem feição</i> como tiver descrição não lhe quero mais proveito.
------	---

---

<sup>772</sup> Cf. Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor en el Barroco ...*, op. cit., pp. 474-497.



E saiba *tanger viola*  
 e coma pão e cebola.  
 sequer ua canteguinha,  
*discreto, feito em farinha,*  
 porque isto me degola.<sup>773</sup>  
 (vv. 378-392)

Únicamente pide *discreción*, lo cual significa que quiere un hombre que siga el ideal cortés, es decir, que se dedique a cantar para ella, que tenga buenas maneras y buen talle, aunque sea feo y pobre. El Escudero se presenta justo de esta manera, y lo demuestra ante todo a través de algunas *cantigas* que le dedica mientras tañe la viola. Esto supondría que el actor debía saber *cantar* y *tañer* lo suficientemente bien como para no romper el verismo de la imitación. Por su parte, es obvio que Pero Marques no sabe hacer nada de esto ya que, de entrada, es muy torpe en la conversación. Pero no es el único, ya que los Judíos casamenteros también evidencian no estar dotados para el canto —como no podía ser de otra manera, siendo personajes tan ridículos. A ellos les pertenece el siguiente momento de la obra, en el que esto queda bastante claro:

LATÃO      Ora oivi e ouvireis.  
               *Dizei alguma cantadela*  
               namorai esta donzela  
               e esta *cantiga* direis:  
               Canas do amor canas  
               canas do amor.  
               Polo longo de um rio  
               canaval está florido  
               canas do amor.

*Canta o Escudeiro o romance de Mal Me quieren en Castilla, e diz Vidal:*

VIDAL      Latão já o sono é comigo  
               como oiço *cantar guaiado*  
               que nam vai *esfandagado*.

---

<sup>773</sup> Los subrayados son nuestros.

LATÃO           Esse é o demo qu'eu digo.  
                   Viste cantar Dona Sol  
                   Pelo mar vai a vela  
                   vela vai pelo mar.<sup>774</sup>  
                   (vv. 623-638)

Como se observa, aunque no aparezca anotada en didascalias externas la diferencia entre uno y otro *cantar*, queda patente con la evaluación que hace Vidal cuando escucha cantar al Escudero, pues cree estar soñando al oír cantar un romance “guaiado” (lamentado, llorado<sup>775</sup>) y no “esfandangado” (desafinado, ridículo). Seguramente este segundo adjetivo viene a definir el modo de cantar de su compañero, indicando, de esta forma, que cantaría las *cantiguinhas* en portugués con torpeza. El Escudero cantaría mucho mejor un romance castellano típicamente cortés, lo cual implicaría notables diferencias entre la *forma de entonar* de uno y la del otro. Así, la expresión *cantar guaiado* pertenece al ámbito de la técnica vocal del actor y proviene de *guaya*, que, según Covarrubias:

Es lo mesmo que guay, y el uno y el otro nombre tiene origen del ay, empeçado a formar con la letra gutural g, de que usan mucho los hebreos; y assí quando ellos lloran dezimos que hazen la guaya. Guayar, llorar, lamentándose.<sup>776</sup>

El *Diccionario de Autoridades* recoge también *guayar* como “Llorar, quejarse, lamentarse de alguna desgracia o infortunio.” Mientras tanto, la expresión *cantar o canto esfandangado*, creemos, puede provenir del término *fandango*, cuya segunda acepción lo relaciona con el canto desafinado o ridículo y ordinario (de ahí, desafinado).<sup>777</sup>

Conviene ahora detenerse un poco más en el personaje de los Judíos casamenteros; *el personaje* —en singular— porque realmente es el mismo repartido en dos cuerpos y voces. Este nos resulta interesante en el apartado referido a la técnica de la utilización de la voz, ya que precisa de una modulación distinta, más rápida, para acompañar unos visajes, posiblemente, más acelerados y exagerados que los del resto. De esta forma, aunque no haya acotaciones explícitas que lo concreten, las didascalias implícitas vuelven a mostrarse generosas con

<sup>774</sup> *Ibidem*.

<sup>775</sup> Cf. *Michaelis Moderno Dicionário da língua portuguesa*.

<sup>776</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 663.

<sup>777</sup> Cf. *Dicionário da Língua portuguesa contemporânea*, Academia das Ciências de Lisboa.

nosotros, y nos permiten entrever algunos rasgos de su *modo de hacer con la voz*, como la rapidez de su ritmo o la utilización de vocablos o inflexiones propias. Ello los convierte en portadores de un discurso marcado desde el principio. Esto tiene que ver, en nuestra opinión, con una clara intencionalidad de parodiar al *tipo* concreto perteneciente a la realidad, idealizado en el imaginario colectivo mediante una serie de características como, por ejemplo, una forma de hablar asociada al engaño constante en la usuras. De ahí que su discurso sea un sinsentido, elaborado para despistar.

Pero dejemos por el momento a estos dos casamenteros, de los que daremos cumplida cuenta un poco más tarde, y dediquemos las siguientes líneas a continuar analizando los pormenores de la *tejnë* referida a la voz y a los mecanismos para producir variaciones o inflexiones en ella. En este texto podemos encontrar, precisamente, las dos únicas circunstancias en que el actor puede utilizar dos tonos distintos mientras representa a un solo personaje, a saber: un *mecanismo cómico justificado* y el *aparte*.<sup>778</sup>

En el caso del primero, debemos señalar el momento de mayor lucimiento que conoce en la obra el personaje de la Alcahueta: Lianor Vaz cuenta —se lo inventa— de forma muy graciosa que un clérigo ha intentado abusar de ella y, de repente, se produce un desdoblamiento a través del cual se recupera el diálogo acaecido durante el supuesto forcejeo de entrambos:

LEONOR VAZ

Si mochacho sobejava.  
Era um zote tamanhouço  
eu andava no retouço  
tam rouca que não falava.  
Quando o vi pegar comigo  
que m'achei naquele perigo,  
assolverei nam assolverás  
*Jesú homem qué has contigo?*

*Irmã eu t'assolverei  
c'ò breviairio de Braga.  
Que breviairo ou que praga*

---

<sup>778</sup> Cf. Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor en el Barroco...*, *op. cit.*

*Que nam quero. Áque del rei.*<sup>779</sup>

(vv. 91-103)

En nuestra opinión, este recurso está tomado del antiguo oficio de los *remedadores*, que eran capaces de representar una escena en la que aparecían varios personajes mediante la gesticulación y la manipulación de su voz.<sup>780</sup> Si bien es cierto que hemos de ser prudentes a la hora de afirmar que en este caso se daría el desdoblamiento en dos personajes de igual forma, también lo es que resulta imposible no imaginar ciertas inflexiones tonales —notables hasta cierto punto— para que el público las percibiera.

En el caso de los apartes, es la propia situación y transcurso de la acción la que nos hace ver que se trata de esta técnica. Uno de los personajes que más la utiliza es el Mozo del Escudero para burlarse de este.

En síntesis, y para finalizar este apartado, podemos concluir que hay algunos mecanismos que el representante renacentista —ya más cerca del actor barroco— puede llevar a cabo para producir efectos cómicos y para añadir verismo a la representación.

Ya hemos ido comentando la potencialidad representativa de cada uno de los personajes en lo referente a sus gestos, movimientos y voz. Todo ello, creemos, ha ido dándonos pistas para intuir en estos personajes *neonatos* los rasgos fundamentales o constitutivos de algunos de los *tipos* que más desarrollo conocieron. Como se puede colegir, el ejercicio escénico llevado a cabo en la Corte portuguesa nada tiene que ver con lo anteriormente expuesto. No obstante —según lo visto hasta el momento— hay ciertos tipos que se asemejan bastante a algunos personajes que más tarde triunfaron en el teatro posterior, sobre todo en el entremés y la Comedia Nueva. Veamos cuáles son y tratemos de señalar sus lugares comunes.

Comencemos por el tipo de la Alcahueta, que, tras el éxito cosechado por *La Celestina* en Portugal, conoció también multitud de adaptaciones en el teatro. La abstracción de algunas de las características del personaje ya se muestra en la *Farsa de Inês Pereira*, aunque son las didascalias internas las que nos dan la clave. La única alusión hallada respecto a su corporeidad es que está *sonrojada* (“mais ruiva que uma panela”) y que entra en escena *persignándose* (“benzendo-se”). Es preciso notar que ambas hacen referencia a su actitud amoral

<sup>779</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>780</sup> El *Diccionario de Autoridades* da la siguiente definición de *remedar*: “Vale también hacer las mismas acciones, visajes y ademanos que otro hace. Tiénese por especie de burla.”

y naturaleza falsa, representadas en escena a través de un gesto y de la modificación del estado natural del rostro.

Se trata de un intento de caracterizar a un personaje que existe tanto en la realidad como en la ficción y que se define por dedicarse a un oficio deleznable. Aunque las acciones lo descubran poco a poco, la economía teatral de una pieza tan corta exige que deba ser reconocido en seguida a través de su amoralidad. No se trata solamente de la conducta sexual de una mujer, sino de su falsedad y de la falta de pudor general. Esta última característica la entresacamos de los propios diálogos, repletos de groserías y salidas de tono, que introducen al lector de hoy y al espectador de la época en el mundo de *lo grotesco*. Quizás la suma de algunas de sus características —lujuria y carácter tosco— y de las de otros personajes femeninos de cierta edad —como la Partera o la Vieja borracha del exitoso y genial *Pranto de María Parda* (¿?) de Gil Vicente— sean heredados por la tradición teatral europea, pues recordemos que autores y obras viajaban con asiduidad a diversos países europeos. Sin duda, la pareja de ancianos cómicos del *bando ridículo* está íntimamente relacionada con estos modelos de esperpénticas mujeres.

Pero si hay algún personaje del que se pretenda hacer más claramente una parodia, ese es el de los Judíos Casamenteros. Constituyen una grata sorpresa, ya que presentan notables diferencias respecto al resto y aportan una gran dosis de originalidad a la composición global. Su forma de hablar trata de parodiar la de personajes reales —desde el prejuicio— cuyas características principales —fijas en el imaginario común del público cortesano— son el apego al dinero, la falsedad y, por obligación, también la marginalidad. Como ya hemos comentado, utilizarían gestos, voz, e incluso narices o medias máscaras para llevar a cabo la ridiculización en un momento histórico en el que ya han sido expulsados de España y en Portugal ya conocen la discriminación.<sup>781</sup> Patrice Pavis atribuye el uso de máscaras a los personajes más ridículos en la posterior *commedia dell'arte*, ¿por qué no pensar que esta tradición se usaba anteriormente en una Corte en la que tanto triunfó el *momo* con sus máscaras? Podría argumentarse que estas máscaras son de otra naturaleza, pues forman gestos caricaturescos, pero la explicación se encuentra en que la Corte también se encuentra inmersa en la cultura del Carnaval, en la que estos elementos son habituales. Además, en

---

<sup>781</sup> Para un estudio pormenorizado interesa consultar el libro de María José Pimenta Ferro Tavares, *Los Judíos en Portugal*, Madrid, Mapfre, 1992. Aquí se explica que esta no es, sin embargo, el peor momento de su historia en Portugal, lo cual explicaría razonablemente que se dé una visión paródica, pero no crítica. Otras obras del mismo autor que pertenecen a otro momento histórico sí atacan frontalmente a este segmento de la sociedad.

estas fiestas donde se representaban las Virtudes, los Vicios y los Pecados, la máscara del Judío sería una de las frecuentes: quién sabe si Vicente no las aprovechó para crear estos singulares personajes. Y yendo un poco más allá en nuestras conjeturas, podría pensarse que quizás algunos de los actores de su elenco provenían de la tradición de representación popular y conocían ya ese papel.

Lo único que parece cierto es que —con máscaras o sin ellas, y con actores especializados o no— el hecho de convertirlos en *casamenteros* hace referencia, en parte, a la situación precaria en la que se encuentran. Es decir, se convierten en una suerte de *alcahuetes*, puesto que en el Reino se les ha retirado de los importantes puestos desde los cuales manejaban grandes sumas de dinero. Así, el hecho de verlos metidos en negocios de tan baja consideración sería motivo de regocijo para la Corte.

Esto último adquiere sentido en el monólogo en que cuentan la historia de la búsqueda del pretendiente ideal, pues dicen: “Esperai, aguardai ora. / Soubemos dum escudeiro / *de feição d’atafoneiro* / que virá logo essora. / Que fala e com ‘ora fala / que estrogirá esta sala, / e tange e com’ ora tange / e alcança quanto abrange / e se preza bem de gala” (vv. 473-481). El Escudero tiene aspecto de molinero (*atafoneiro*), lo cual puede significar que, efectivamente, lo han analizado físicamente y creen que es fuerte como un molinero y que, también como un molinero, es *avisado*. De otro lado, Covarrubias dice que el que trabaja en la *tahona*, al igual que el mulo, puede tener aspecto *cansado* y *serio* por hacer siempre lo mismo. A Inês le gustaría de todas formas, ya que ella no quiere a un bobo sino a un hombre discreto.

Como vemos, los Judíos casamenteros se presentan caracterizados por su falta de moral, pues son aprovechados, embaucadores y se entrometen en los asuntos de los demás a cambio de dinero. Esto se materializa a través de un discurso sin sentido, lleno de juegos de palabras y de ritmo muy rápido: todo para confundir y engañar. Con máscara o sin ella, este personaje —escindido en dos para generar más confusión— queda perfectamente singularizado desde el principio.

Otro de los personajes que ya aparece aquí bastante tipificado es el Escudero, que evolucionará mucho más a lo largo de los siglos XVI y XVII, aunque de esta obra ya puedan extraerse sus rasgos definitorios: la pobreza, la falsedad y la cobardía son sus cualidades más destacadas, aunque aquí únicamente se materializan por medio de su modo de hablar y actuar cortésmente. El único objeto que aparece en la obra y que puede considerarse un

símbolo del personaje es la *viola*. Algunas de sus cualidades como la fanfarronería, el carácter conquistador o embaucador, así como la cobardía, lo acercan bastante al *Capitano* de la posterior *commedia all'improvviso*.

Y en relación con este personaje, llega el momento de hablar del *Moço* (Criado) que lo va a acompañar en esta empresa, aunque le sea contrario en todo y le falte al respeto en cada intervención. Esta pareja proviene, según Teófilo Braga,<sup>782</sup> de la tradición folclórica y será inseparable desde entonces. De este modo, entendemos que el recorrido podría comenzar con las situaciones graciosas que pasarían de la tradición oral al teatro renacentista y, de ahí, a la novela picaresca y al teatro Barroco.<sup>783</sup> La burla constante y la recriminación directa de su pobreza y consiguiente falta de sustento habría de llevar al actor a la continua inflexión de su voz —tanto en los *apartes* como en la utilización de la *ironía*. Ellos responden, como decimos, a una larga tradición de amos vapuleados por sus criados, que concentran sus críticas en aquello que mejor hacen: hablar (o mentir), cantar y tañer la viola para conquistar a alguna moza. El futuro *donaire*, apunta David Ley,<sup>784</sup> puede ser una mixtura del Pastor-Bobo —por su simplicidad— y este criado del primer Renacimiento —fundamentalmente, por su tradicional oficio de lacayo y la indiscutible gracia que le hará ganar el favor del público.

El criado, que en el teatro de Lope alcanzará un éxito, incluso, superior al del galán o la dama, ya muestra aquí su irreverencia y condición famélica constante, que también responde a la estética de lo grotesco. Su *forma de hacer* tiene que ser, por fuerza, distinta a la del Escudero, ya que, cuando este le aconseja cómo ha de comportarse él queda extrañado y perplejo. La pregunta emerge con claridad ante nosotros: ¿cómo *actuaría* al llegar frente a Inês Pereira? ¿Seguiría las órdenes de su amo? Realmente, parece ignorar sus directrices porque logra enfurecerlo, tras desdeñarlo y no mostrarse servicial:

ESCUDEIRO	Moço que estás lá olhando?
MOÇO	Que manda vossa mercê?
ESCUDEIRO	Que venhas cá.
MOÇO	Pera quê?

<sup>782</sup> *Contos tradicionais do povo português*, Porto, Livraria Universal, 1892, p. 196.

<sup>783</sup> Para encontrar más ejemplos de dicha pareja en el teatro gilvicense, *vid.* *Quem tem farelos?* (incluida en *A Compilação de todas as obras*, ed. cit., vol. II, pp. 237-344); *O Juiz da Beira* (incluida en *A Compilação de todas as obras*, ed. cit., vol. II, pp. 461-488). Para hallarla en la novela picaresca *vid.* *El Lazarillo de Tormes* (ed. cit., cap. III, pp. 165-190), si bien Lázaro no vapulea a su amo.

<sup>784</sup> “[...] se cambia una figura cómica por otra en relativamente pocos años, aunque el cambio coincide con una evolución teatral gigantesca.” (*Op. cit.*, p. 14.)

ESCUDEIRO	Por que faças o qu' eu mando.
MOÇO	<i>Logo vou.</i>
	O diabo me tomou
	sair-me de João Montês
	por servir um tavanês
	mor doudo que Deus criou!
ESCUDEIRO	Fui despedir um rapaz
	por tomar este ladrão
	que valia Perpinhão.
	Moço.
MOÇO	<i>Que vos praz?</i>
ESCUDEIRO	A viola.
	[...]
MOÇO	<i>Ei-la aquí bem temperada</i>
	<i>nam tendes que temperar.</i>
ESCUDEIRO	Faria bem de ta quebrar
	na cabeça bem migada. <sup>785</sup>
	(vv. 571-592)

Efectivamente, parece que en un principio se comporte mirando hacia otro lado y dirigiéndose al Escudero con desgana. Lo suponemos, sobre todo, a través de las reacciones del Escudero, que va incrementando su nivel de enfado, aunque los deícticos *lá* e *cá* los sitúan a cierta distancia. Esto significa que, como poco, no se comporta con la discreción recomendada, aunque cuando finalmente decide acudir y el Escudero le pide la viola, el actor podría llegar un poco más lejos e imitar torpemente y con intención burlesca el tono humilde y servil del que carece, acompañando, tal vez, los versos “Ei-la aquí bem temperada / nam tendes que temperar” con algún gesto *ridículo*. Esto explicaría mejor que, pese a que le lleva la viola, el Escudero amenace con romperla en mil pedazos sobre su cabeza. No obstante, también podemos interpretar el verbo *temperar* en sentido figurado, refiriéndose a que Inês ya está *templada* (*temperada*) y no es preciso que temple la viola para seducirla.

En cualquiera de los dos casos, debería materializarse su carácter burlesco mediante sus movimientos e inflexiones tonales, además de utilizar un vestuario que denotara la

---

<sup>785</sup> Los subrayados son nuestros.



pobreza en que su amo le hace vivir. De hecho, él mismo se refiere al calzado, pues cuando le pide que haga una reverencia, él le contesta “que mau calçado é o meu / pera estas vistas assi” (vv. 525-526). Vemos, pues, que este criado ya reúne algunas de las características que, una vez estilizadas y caricaturizadas hasta el máximo de sus posibilidades, crearán la máscara o tipo del *gracioso*. Y si bien es cierto que en este momento el actor depende del texto y no ha lugar para la improvisación, también ha de subrayarse que se trata de un momento en que ya se está produciendo la seriación y tipificación de gestos que le van a permitir al actor barroco partir de un personaje como si este fuera un boceto e improvisar a partir del mismo. Hasta llegar a ese punto, el Renacimiento adquiere la importancia de *training*, al decir de Evangelina Rodríguez, que es absolutamente necesario para la posterior consolidación de los tipos y su *interpretación*.<sup>786</sup>

Por otra parte, puede ser muy útil mirar hacia la *commedia dell'arte* para descubrir otro de los componentes fundamentales de esta pareja: el vapuleo al que este futuro Criado *gracioso* somete a su amo. Esta situación cómica en la que amo y criado discuten —insultándose y quejándose el uno del otro— conocerá gran éxito en el teatro europeo posterior a Gil Vicente.

Otra bufonería celebrada posteriormente puede encontrarse en la escena en que Pero Marques, el pretendiente rústico y algo bobo, va a ver a Inês y su torpeza le hace sentarse *de espaldas* a ella —en una acción que mucho nos recuerda a los *lazzi*— como indica la acotación: “Assentou-se com as costas pera elas...” Este personaje, que bien puede preludiar al *patán* de la *commedia dell'arte*,<sup>787</sup> demostrando su carácter lento y poco avisado, dice de cara al público y de espaldas a ellas: “Eu cuido que nam estou bem” (v. 277). Esto provocaría la risa inmediata del público y no cabe duda de que es una situación bufonesca y absurda muy similar a otras que han llegado a la Modernidad de la mano de actores geniales de la mímica como Charles Chaplin (1889-1977), Buster Keaton (1895-1966) o Harold Lloyd (1893-1971). Con ellas se pone en evidencia la torpeza de algún personaje y pueden funcionar a modo de presentación eficaz de sus características principales.

La dramaturgia renacentista introduce, pues, —aunque con las limitaciones propias del momento de desarrollo del oficio— situaciones graciosas que, junto a los tipos, funcionarán como esquema rector en el posterior teatro del siglo XVII. Hay tradiciones

<sup>786</sup> *La técnica del actor en el Barroco...*, op. cit., pp. 111-117.

<sup>787</sup> Para un mejor entendimiento de la *commedia dell'arte*, es interesante leer “El actor en la *commedia dell'arte*” de Ferruccio Marotti, en Rodríguez Cuadros (coord.), *Del oficio al mito: el actor ...*, op. cit., vol. I, pp. 55-88.

similares en el teatro erudito, el de Ruzzante y en el del propio Torres Naharro, es decir, el teatro farsesco, que ya escenificará muchas de estas situaciones, sobre todo, en sus introitos.

Tras la muerte del Escudero, Inês se casa nuevamente con Pero Marques, en una ceremonia oficiada por la Alcahueta propia del mundo al revés:

LIANOR VAZ	Nô mais cerimónias agora <i>abraçai Inês Pereira</i> por molher e por parceira. [...] Ora <i>dai-me essas mãos cá</i> sabeis <i>as palavras</i> si?
PERO MARQUES	Ensinaram-mas a mi perém esquecem-me já.
LIANOR VAZ	Ora dizei como digo.
PERO MARQUES	E tendes vós aqui trigo pera nos jeitar por riba?
LIANOR VAZ	Inda é cedo, como rima.
PERO MARQUES	Soma vós casais comigo  e eu convosco pardelhas. Nam compre aqui mais falar e quando vos eu negar que me cortem as orelhas. <sup>788</sup> (vv. 945-966)

Un abrazo, las manos juntas y sus votos... Suficiente para un matrimonio llevado a cabo por la Alcahueta; un matrimonio que une a una mujer que pronto se declara infiel y a un marido que no se da cuenta de nada. El germen, pues, de las posteriores farsas y entremeses ibéricos del siglo XVII.

Rápidamente aparece un *Ermitão* pidiendo limosna, como declaran la didascalia explícita y sus propias palabras:

*Vem um Ermitão a pedir esmola e diz:*

---

<sup>788</sup> Los subrayados son nuestros.

Señores por caridad  
 dad limosna al dolorido  
 ermitaño de Copido  
 para siempre en soledad  
 pues su siervo soy nacido.  
 [...]  
 Oh señores  
 los que bien os va d'amores  
 dad limosna al sin holgura  
 que habita en sierra oscura  
 uno de los amadores  
 que tuvo menos ventura.  
 (vv. 980-1011)

Mucho nos recuerda a aquel pastor de Juan del Encina que, habiendo pasado por las crudezas del dios Cupido, se convertía también en Ermitaño.<sup>789</sup> Pero Gil Vicente va más allá al descubrir que este adepto a la religión del Amor es un antiguo pretendiente de Inés:

INÊS PEREIRA	Olhai cá marido amigo eu tenho por devação dar esmola a um ermitão e nam vades vós comigo.
PERO MARQUES	I-vos embora molher nam tenho lá que fazer.
INÊS PEREIRA	Tomai a esmola padre lá pois que Deos vos trouxe aqui.
ERMITÃO	Sea por amor de mí vuesa buena caridá. Deo gracias mi señora. La limosna mata el pecado y vos tenéis buen cuidado

---

<sup>789</sup> La celestinesca *Comedia Tesorina* de Jaime de Huete —publicada entre 1528 y 1535, aunque escrita con anterioridad a 1525—, también presenta a un falso enamorado disfrazado de fraile para consumir sus amores con la protagonista de la pieza, siendo ella consciente de la situación. Vid. Pérez Priego, *Cuatro comedias celestinescas*, València, Universitat de València, Servei de Publicacions, 1993.

de ser de mí matadora.  
 Debéis saber  
 para mercé me hacer  
 que por vos soy ermitaño  
 y aún más os desengaño  
*que esperanza de os ver*  
*me hizo vestir tal paño.*  
 (vv. 1023-1042)

Su idioma es el castellano y utiliza la retórica del amor cortés, hecho que contribuye a caracterizarlo como a tantos otros amantes ibéricos. No obstante, en este caso, el Ermitaño — sin nombre— utiliza el atuendo típico del personaje, como detectamos en los versos “que esperanza de os ver / me hizo *vestir tal paño*” (vv. 1041-1042). Así, la expresión *vestir paño* se convierte en sinónimo de disfrazarse, ya que no se da una auténtica conversión en el personaje que lo lleva a cabo.

Inés, respondiendo a sus instintos, sucumbe a la seducción de tal amante y se despide con la promesa de acudir a su ermita. En las didascalias, no se dice si hay algún tipo de acercamiento, pero ha de haberlo porque el propio marido le advierte que debe recomponerse, aunque no sospeche nada:

INÊS PEREIRA	[...] Eu determino lá d'ir à ermida Deos querendo.
ERMITÃO	Y cuándo?
INÊS PEREIRA	I-vos meu santo que eu irei um dia destes muito cedo muito prestes.
ERMITÃO	Señora yo <i>me voy</i> en tanto.
INÊS PEREIRA	Em tudo é boa concurção. Marido aquele ermitão é um anjinho de Deos.
PERO MARQUES	<i>Corregê vós esses véus</i> <i>e ponde-vos em feição.</i> (vv. 1058-1068)

Y en un alarde de dramatización de este mundo al revés y para garantizar la risa en el auditorio, se escenifica una romería que Inés le pide hacer al marido, seguramente, para encontrarse con su amante. Ella le solicita que la lleve a su espalda junto a dos *lousas*, y comienzan a cantar una canción en que compara a Pero Marques con animales cornudos:

INÊS PEREIRA	Passemos primeiro o rio. <i>Descalçai-vos.</i>
PERO MARQUES	Assi há de ser. E pois como?
INÊS PEREIRA	E <i>levar-me-eis ao ombro</i> nam me corte a madre o frio.

*Põe-se às costas do marido.*

[...]

INÊS PEREIRA	Esperade ora esperade <i>olhai que lousas aquelas</i> <i>pera poer as talhas nelas.</i>
PERO MARQUES	Quereis que as leve?
INÊS PEREIRA	Si. Ña aqui e outra aqui. Oh como folgo com elas.

*Cantemos.*

(vv. 1077-1092)

Y así, —como el asno del refrán que da origen a esta farsa— descalzo, cargado con su mujer y dos *lousas*, la lleva felizmente hacia el adulterio. Un auténtico marido bobo, a quien ella misma denomina como *marido cuco* (v. 128), expresión que, según la lexicografía portuguesa, es la expresión popular para designar al “marido a quem a mulher é infiel; marido atraído.”<sup>790</sup> Una expresión, pues, de la que tomamos nota como personaje prototípico, que tanto éxito obtendrá en los posteriores dramas. Hay que reseñar que el teatro siempre ha sentido predilección por esta figura, hecho que demuestra la Comedia

<sup>790</sup> *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Académia das Ciências de Lisboa.

humanística, donde proliferan los maridos cornudos y, a veces, hasta consentidos. La *Comedia Serafina* (1521) ofrece una muestra especial del personaje.<sup>791</sup>

### 3.3.3.6. *Comédia de Rubena*

Comedia híbrida a medio camino entre comedia y farsa. Para nosotros es así desde el punto de vista técnico, ya que los actores deben representar tanto a personajes de farsa como de comedia. Tiene dos partes que se desarrollan en dos mundos radicalmente opuestos: el primero es el mundo del engaño y la farsa; el segundo es el de la redención y la victoria de la inocencia o, lo que es lo mismo, el ámbito de la comedia. En este punto se aprecia bien el hecho de que Gil Vicente procure seguir las reglas del decoro y relacionar comedia y dignidad.

La *Comédia de Rubena* (1521) cuenta la historia de una joven engañada por un clérigo, que se presenta en escena ya a punto de dar a luz y tratando de ocultar tal desastre a su padre. Tras el parto, el protagonismo recae en la hija de Rubena, Cismena. Como veremos, el mundo del pecado de una se opone al mundo idealizado de la hija: en la primera parte encontramos caos, desorden, suciedad y discurso del carnaval, mientras que, en la segunda, la comedia entra en un remanso de idealismo.

Por un lado, la madre peca y origina su propia desgracia; por el otro, su hija crece en el mundo idealizado de los pastores, símbolo de la pureza ya desde las primeras églogas de Vicente. Ambas mujeres se oponen en sus elecciones, pues Cismena no comete el mismo error que Rubena. Al mismo tiempo, no podemos dejar de practicar un ejercicio de confrontación entre ellas y las mujeres de farsa —como en el *Auto da Índia* o *Inês Pereira*—, ya que esta pareja madre-hija comparte delicadeza y constancia, pese al desliz de Rubena. Es una mujer que engaña y oculta porque no tiene otro remedio tras haber cometido una equivocación de la cual se arrepiente; nada que ver con Constança o Inês, para quienes el engaño es su *modus vivendi*.

La complejidad de la trama, que retoma en algo el simbolismo de las *Barcas*, organiza la actuación de personajes y, por lo tanto, de actores en torno a este eje dual que opone ambos mundos. Gil Vicente acerca el primero al universo *farsesco* del engaño, a través de personajes de la tradición folclórica que ya habían transitado por su teatro y de otros que

---

<sup>791</sup> Vid. José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable: Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina*, València, Universitat de València, 1993.

todavía no habíamos visto; el segundo mundo, el de Cismena, transcurre entre los pastores que la cuidan en su niñez, para desplazarse después a una Corte exótica donde se pondrá a prueba a este personaje tan cercano a los de las novelas sentimentales del momento.<sup>792</sup>

Desde el principio, la obra comienza con la intervención del argumentador —hecho relacionado, suponemos, con el intento de introducir novedades propias del género—, un Licenciado, que introduce la historia y la escena. La didascalia “entra por argumentador” deja clara su función primordial, si bien es cierto que las acotaciones explícitas pudieron ser añadidas por el editor de las obras. No sabemos si este argumentador asumiría la funcionalidad de suplir las carencias escénicas de una representación deficiente o si serviría para enriquecerla. Por ejemplo, la noche, el miedo, el dolor y esta situación tan extrema debían aparecer en el rostro, la voz y el cuerpo de Rubena; nos preguntamos si las explicaciones del Licenciado pretenden tender la mano a la imaginación del espectador:

Primeiramente, entra *por argumentador* um *Licenciado* e diz:

En Tierra de Campos allá en Castilla  
había un *abad* que allí se moraba  
tenía una hija que mucho preciaba  
*bonita hermosa* a gran maravilla.  
Un clérigo mozo que era su criado  
enamórese de aquella doncella  
la conversación acabó con ella  
lo que no debiera haber comenzado.

Llamaban a ella per nombre Rubena  
hallóse *preñada* el mozo ahuyó  
todos sus meses *arreo encubrió*  
que viva persona sabía su pena.  
Su padre era fuerte cruel per nación  
celoso muy bravo sin templa ninguna  
lloraba Rubena su triste fortuna  
rompiendo las telas de su corazón.

---

<sup>792</sup> No han sido pocos los autores en juzgar la incoherencia estructural de la obra, ya que no realizan una lectura simbólica de la obra (*Vid.* M<sup>a</sup> Leonor Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 80).

*Estando una noche sin más compañía  
que sola tristeza sin partirse della  
saltan dolores de parto con ella  
su padre acostado pero no dormía.  
Sin esperanza de algún abrigo  
viéndose asida de tanta tristura  
sufriendo sus penas con mucha cordura  
empieza diciendo entre si consigo:*<sup>793</sup>

El primer interrogante se plantea sobre la caracterización de la propia Rubena, pues debieron presentarla embarazada y temerosa por la proximidad de su padre, así que podemos deducir que hablaría en voz baja y en tono timorato pese a los dolores del parto. Además, la didascalia implícita “con mucha cordura” ya nos advierte que Rubena no realiza aspavientos ni movimientos exagerados, pues *cordura* es “Prudência, buen seso, reposo, juicio, espera” (*DA*). No podemos saber si aparecería con una barriga falsa o acostada para no tener que simularla. De hecho, la *Parteira* (Partera) hace alusiones a la situación física de la cuitada Rubena: “Mostrade cá filha amiga / verei em que pontos estais / mui alta está a criancinha / não parireis tão asinha / asinha vos vós agastais” (vv. 274-278). Sin duda, la gestualidad de la Partera debe corresponderse con un examen del cuerpo de la protagonista.

La criada, Benita, también hace algunos comentarios groseros e irrespetuosos sobre el evidente estado de gestación de Rubena, aunque describen el aspecto que debía tener en ese momento: “Las quexadas / tenéis tan descarilladas / y la barriga rellena / las espaldas españadas / no sois vos esta aosadas / con quién trocastes Rubena? / [...] Tenéis los ojos somidos / y delgadas las narices” (vv. 116-124). El vestuario, el *atrezzo* y los gestos de descompostura y dolor se nos hacen ineludibles según estas didascalias, que refuerzan todo cuanto se escenificara.

Asimismo, este parto secreto origina los primeros juegos escénicos de la obra. En el primero participan Rubena y su criada: la protagonista tiene por objetivo la ocultación del parto inminente y finge una enfermedad frente a Benita, quien, desde luego, conoce la verdad y así lo expresa con continuas afirmaciones al respecto dirigidas al público. Se repite el carácter burlón de la Criada hacia su Ama, al igual que ocurría en el *Auto da Índia*, y también

<sup>793</sup> *Comédia de Rubena*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. I, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, vv. 1-24. Como únicamente citamos por esta edición, en adelante solo señalaremos las páginas.



ese juego del ratón y el gato, en el que la criada dice lo que piensa cara al público y luego disimula. La técnica del *aparte* está en esta obra mucho más aprovechada que en dicha farsa:

RUBENA                      Llámame Genebra acá  
que te haden buenas hadas.

Que me venga a bendecir  
del quebranto mucho presto  
presto que quiero morir

BENITA                      *Paréceme esto parir.*

RUBENA                      *Qué dices?*

BENITA                      *Digo que me pesa desto*  
*en gran manera.*<sup>794</sup>

(vv. 153-161)

La clave se encuentra en ese “paréceme esto parir”, dicho muy posiblemente al público y ocultado a su desgraciada señora con una respuesta falsa. La diferencia estriba en que ahora tratamos un caso de mayor gravedad y los comentarios funcionan también como elemento *desdramatizador*, pues dichas observaciones resultarían graciosas pese a la calamidad que se está viviendo en escena. No obstante, existe un gran paralelismo entre las dos criadas, ya que esta parte de la pieza se sirve del contraste de estos *tipos* para favorecer una construcción óptima de la situación y los caracteres: desempeñan, creemos, una función simbólica. De hecho, la criada y el resto de personajes que actúan de esta forma quedan marcados negativamente y, frente a ellos, el único personaje que le confiere al trance la importancia que realmente tiene es Rubena.

Pero pongamos otro ejemplo de la técnica de estas mujeres. En este caso, son la Criada y la Partera quienes protagonizan un segundo juego escénico, en el cual es la vieja Partera quien ha de engañar a Benita haciéndose pasar por una *Bendicidera*. Como veremos, la actriz que representa a Benita también utilizaría aquí la técnica del *aparte*, así como cierto tono irónico:

BENITA                      Y como ora es quebranto

---

<sup>794</sup> Los subrayados son nuestros.

que está metido en la madre  
 busquemos el brizo en tanto  
 y algo para la *comadre*  
*ella dize bendizidera.*

Puede ser mayor ceguera  
 que querer nadie encobrir  
 el cielo con la juera?

PARTEIRA      Ui que diz a chocalheira  
 que não faz senam *grunhir*?

BENITA:              Que quiera Dios que aproveche  
 essa cura que hacéis  
 veo yo correr la *leche*.

RUBENA              Qué veis?

BENITA:              No veo a dó me *eche*  
 y son las horas que *veis*.<sup>795</sup>  
 (vv. 253-267)

Es obvio que Benita hace un *aparte* cuando identifica al personaje que se hace pasar por *Bendiciera*, así como cuando dice que ve correr la leche. La comicidad está servida cuando realiza los juegos de palabras entre “eche”/“leche” y “hazéis”/“veis”, pues trata de disimular lo que realmente ha dicho al público al ser preguntada al respecto de ese “grunhir”. El *Diccionario de Autoridades* identifica este verbo como “Metaphoricamente vale mostrar disgusto y repugnancia en la execución de alguna cosa, refunfuñando y hablando entre dientes.”<sup>796</sup> El comentario de la Partera hace, pues, referencia al modo de enunciación de las observaciones de la criada, alejado de la claridad con la cual debería hacerlos. Además, es un modo de expresión cercano al de ciertos animales, de modo que se produce una cierta bestialización de un personaje de bajo nivel social como es el de la Criada.

Por otro lado, parece obvio que ambas mujeres se hallan junto a Rubena para dar la réplica a sus elevados pensamientos y denigrarla, pues su fatal error la convierte en indigna de mejor compañía. Recordemos que David Ley señala que los criados van mejorando en

<sup>795</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>796</sup> El *Tesoro* de Covarrubias (ed. cit., p. 661) también lo recoge con este significado: “Dezimos del hombre gruñir, quando muestra algún descontento con palabras confusas dichas entre dientes.”

relación a la dignidad de sus señores. De este modo, mientras Rubena se lamenta en un momento de arrepentimiento y gran lirismo,

[...]

En pensar cuanto preciada  
desde niña fui criada  
y por tan vil paso amaro  
a tal punto soy llegada,  
tan desierta y alongada  
del amparo.

Siempre de mi padre amada  
siempre de todos querida  
siempre vestida arrayada  
siempre señora llamada  
siempre adorada y servida.  
Siempre horra y muy isienta  
siempre en puerto sin tormenta  
más mirada que la luna  
siempre leda muy contenta  
mas agora me toma cuenta  
la fortuna.

(vv. 84-100)

la criada se dedica a hacer *apartes* graciosos al público, que resultan también de gran ayuda para conocer la historia algo más en profundidad y —¡por qué no!— para advertir a las damas presentes entre el público de la forma en que transcurrió todo:

bien vi yo enhorabuena  
que las risas de Rubena  
nesto habían de parar.  
Tanto burlar y reír  
y tanto ir y venir  
el ojo al clérigo nuevo  
húbola de bendezir. (vv. 191-197)

La técnica para representar a Benita debía exigir el dominio de gestos e inflexiones tonales para hacer los *apartes* y para transmitir su carácter malintencionado a través de un discurso repleto de dobles sentidos y sarcasmos. Los gestos de incredulidad y de indagación harían, sin duda, reír al auditorio. Frente a ella, Rubena —asustada, delicada y con remordimientos— se caracteriza por un discurso basado en el error cometido contra su propio honor y el de su padre. Su caracterización pasaría, seguramente, por el maquillaje de unas pronunciadas ojeras, un paño, los sudores y, sobre todo, gestos de cansancio, pues se declara “mucho afatigada”. De todos modos, no cabe duda de que la descripción de Benita serviría para que el público pudiera imaginar ciertos hechos difícilmente representables, como la barriga en movimiento de Rubena:

BENITA	Estábades tan bonita nueve meses habrá blanca tan coloradita no sé qué dolor maldita o qué cosa ésta será.
	Parece que <i>os salta el bazo</i> <i>en derecho del ombrigo</i> no entiendo este embarazo.
RUBENA	<i>Corrimiento es deste brazo</i> que nunca acaba conmigo.
BENITA	Bien está <i>andáis de cá par'allá</i> <i>descalza por las hieladas</i> de corrimientos será. <sup>797</sup> (vv. 139-152)

El doble sentido también está presente en las palabras de la criada, quien dice no entender ese “embarazo” al percatarse de los bultos que se mueven dentro de la barriga de su señora. De paso, mediante la descripción del antiguo aspecto de la muchacha —“bonita”, “coloradita”— se incide todavía más en la apariencia marchita y triste de esa nueva Rubena pecadora que, lógicamente, debe estar demacrada y pálida. Como vemos, el texto no deja

<sup>797</sup> Los subrayados son nuestros.

nada al azar y, si bien no encontramos demasiadas acotaciones explícitas, es cierto que los discursos de los personajes dejan escaso margen de duda.

Por su lado, la Partera hace gala de la amoralidad que la caracteriza a través de unos comentarios que pretenden resultar tranquilizadores:

PARTEIRA      Nam hajades vós aquela  
bem vejo que estais pejada.

Isto é cousa natural  
e muito acontecedeira  
se nunca fora outra tal  
disséramos que era mal  
por serdes vós a primeira.  
Somos eira de cangrejos  
há i homens tam sobejos  
que má trama que lhes naça  
com enganos com despejos  
lá buscam má hora ensejos  
pera eles tomarem caça.  
(vv. 219-231)

Además, también acompaña sus versos con gestos soeces como el de irse a orinar (“Faz que se assenta a mijar a um canto”) a una esquina de la habitación<sup>798</sup> o los gestos falsos de beata frente a la criada: “Faz a Parteira que a benze e diz”. Debemos resaltar aquí la expresión *fazer que*, utilizada en ambas didascalias, puesto que implica que la acción no se produce sobre el escenario. Es parecido a *como si*, que denota conciencia de actuación, aunque la gestualidad y movimientos de los actores intenten simular que sí acontece.

El parto no se escenifica, pero sí todo lo que le antecede con una riqueza de detalles que contribuye a la creación de ese clima grotesco. Además, para terminar de situar la degradación de Rubena tras su pecado, también aparecen una bruja y cuatro diablos a los que convoca. La Partera reconoce su impotencia cuando toma conciencia de que no puede

---

<sup>798</sup> Aquí, el discurso del Carnaval apoya ese clima de degradación que Vicente ya había desarrollado en obras anteriores. Como ya hemos dicho al comentar la caracterización soez del Parvo de la *Barca do Inferno*, las funciones que evidencian la corporeidad humana son fundamentales en la retórica de lo grotesco.

ayudar a Rubena con sus conocimientos, así que llama a una *Feiticeira* (Hechicera). Esta invoca las fuerzas del inframundo y hace venir a cuatro diablos para que el parto se produzca en el monte, alejado de miradas y oídos indiscretos. El descenso a los infiernos de nuestra protagonista no puede ser más explícito ni llevarse a escena con mayor claridad, pues los diablos aparecen cuando Rubena pronuncia los siguientes versos:

Venga ya todo el infierno  
 por esta triste Rubena  
 que yo bien sé y discierno  
 que el infernal fuego eterno  
 no se iguala a esta pena.  
 Y pues mi suerte lo quiso  
 no espero paraíso  
 ni acá sino tristura  
 venga el infierno improviso  
 que lleve a quien sin aviso  
 escogió mala ventura.  
 (vv. 328-338)

De este modo, debido a su mala ventura, acaba en manos de la Hechicera<sup>799</sup> y los cuatro demonios, cuya figura analizaremos posteriormente. La bruja es fea, está ennegrecida, es desagradable como una letrina —si atendemos a los insultos de Legión (“...torta defumada / tapadeiro de privada” vv. 344-345)— y se caracteriza, fundamentalmente, por su lenguaje caótico y repleto de rezos paganos muy cercanos a la tradición popular, así como de unos *latinajos* entremezclados con frases hechas. El papel requiere, según parece, un gran desparpajo para enunciar las largas peroratas sin sentido, aunque repletas de gracia. Además, los *gestos* de *magia*, debían obligar a la actriz a poner énfasis también a través de ellos. Así lo demuestra la siguiente acotación:

---

<sup>799</sup> Para Bluteau (*Vocabulario*, 1712-28), la *feiticeira* es: “Molher, que faz, & dá feitiços. § Querem alguns, que haja mayor numero de Feiticeiras, que de Feiticeiros, ou porque as mulheres mais facilmente se deixaõ enganar do Demonio, ou porque, como saõ naturalmente mais vingativas, & envejosas, que os homens, com mais curiosa malicia estudaõ o modo de satifazer estas paixoes.”

Representa-se como ua *Feiticeira*, a que a Parteira foi dar conta deste negócio, per *esconjurações* e *feitiços* fez vir quatro *diabos* a seu chamado...

Interesante didascalia aunque de origen incierto —como la mayoría—, que señala tres movimientos de los actores: salida de la Partera, entrada de la Hechicera y realización de conjuros y hechizos. De no ser así, no se explica que lo siguiente en aparecer en escena sean ya los demonios, pues el espectador no entendería por qué medios llegan hasta allí. Respecto a las *esconjurações*, Covarrubias recoge que *conjurar* “Significa algunas vezes exorcisar. Conjurar nublados y demonios. Esto se deve hazer conforme al manual, y no en otra manera.”<sup>800</sup> Por otra parte, Bluteau describe el carácter demoníaco de los hechizos, explicando qué es un *feitiço*:<sup>801</sup>

He huma cousa, que em si naturalmente não tem o effeyto, que obra, causando-o só o Demonio, com aquillo, que por permissão Divina lhe ajunta, paraque possa obrar. [...] E desta mesma causa deve proceder a razaõ, porque algumas vezes o enfermo, que os feiticeiros promettem curar por algum caminho extraordinario (visto não obedecer sua enfermidade a os remedios da Medicina) responde, Hagase el milagro, y hagalo el Diablo.[...]

Pero también propone la siguiente etimología, que nos resulta de gran interés por explicar el modo en que, efectivamente, actúa este encantamiento de la bruja sobre los demonios:

§ Ou Feitiço se deriva de Fetiche, nome, que os povos de Guinè, na Africa dão a os idolos, que elles adoraõ. Para cada Provincia há hum Fetiche, & cada familia tem o seu Fetiche particular. Este he hum o passaro, huma arvore, huma cabeça de Bugio, ou cousa semelhante. E poderia ser, que os primeyros Portuguezes, que passaraõ a Guinè, vendo as superstiçoens daquelle Gentio, com seus Fetiches, aportuguezassem esta palavra, chamando Feitiço tudo o que nos enlea os sentidos, & cativa a vontade.

<sup>800</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 349. Vid. João de Moraes Madureira Feijó (*Orthographia*, 1734), que también recoge el término *conjurar* como sinónimo de *exorcismar*.

<sup>801</sup> *Vocabulario*, 1712-28.

De esta forma, tras la entrada de la *Feiticeira* y la realización de los conjuros y hechizos correspondientes, aparecen los demonios en escena. Los momentos de mayor gracia de la obra se hallan en su actuación<sup>802</sup> y, creemos, aparecerían disfrazados, al menos, con máscaras y pies, pues las acotaciones implícitas así lo sugieren. El primero en entrar es Legião, que comienza buscando las huellas de los otros:

Nenhuas *pegadas* vão  
 por aqui dos outros três  
 ainda eles cá nam são  
 Plutão *faz rasto de cão*  
 com *as unhas ao través*.  
 Caroto tem *pés de grou*  
 Inda ele cá nam passou  
 Draguiño, *rasto de burra* [...] <sup>803</sup>  
 (vv. 350-357)

En este punto, es interesante recordar los comentarios de Teresa Ferrer en los que afirma que el teatro del primer Renacimiento no abandona nunca la representación medieval del diablo por la humana y que, no obstante, se puede establecer una división clara entre una recreación seria y maliciosa, y otra basada en su simpleza y bobería. De este modo, mientras el barquero de la *Barca do Inferno* pertenecía a esa primera clase —aunque con matices, según hemos explicado—, estos son claros miembros de la segunda. Este hecho responde, según Teresa Ferrer, a que la cultura barroca no va a permitir que se reproduzca un personaje tan negativo que despierte las simpatías del público por hallarse la sociedad en un momento de flagrante lucha contra la herejía; los que se atrevieron a hacerlo sufrieron la presión del Santo Oficio bajo sospecha de apostasía.<sup>804</sup>

<sup>802</sup> Deniz-Jacinto (*Figuras do Teatro de Gil Vicente*, Caldas da Rainha, Comp. Teatro Rainha, 1969, pp. 8-9), destaca la complejidad e importancia de la función en la estética y temática del dramaturgo: “Neste caso não poderemos delinear uma única personalidade, que acabe por fixar-se num esquema estabelecido de maneira unívoca. Mas encontraremos uma família —e que família!— com características bem diferenciadas e na qual poderemos surpreender certas linhas de comportamento e modos de acção susceptíveis de definirme, dentro dela, alguns tipos curiosos e acabados”.

<sup>803</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>804</sup> Cf. «Las dos caras del diablo ...», *op. cit.*, pp. 23-24.



De este modo, los de la *Comédia de Rubena* son personajes muy diferentes a los que transitan por otras piezas, pues, al igual que en el resto de *tipos*, también entre ellos hay jerarquías. Estos, como dice Deniz-Jacinto, forman parte de la ralea de baja estofa: lo demuestran con sus actos y con sus nombres, que los caracterizan como “uns diabretes de pé rapado, moços de fretes ao mandado duma feiticeira qualquer.”<sup>805</sup>

Sus gestos, según se desprende de las acotaciones implícitas, también contribuirían a la conformación de sus disfraces de bestia. En líneas generales, podría decirse que estos personajes son producto del contacto con la parateatralidad pagana medieval, pero utilizada al servicio de los intereses simbólicos de la obra. Constituyen un buen ejemplo del momento cultural que vive la sociedad portuguesa, fruto del devenir socio-histórico y artístico. De hecho, la relación de sumisión de los diablos con respecto a la maga no es sino un elemento más de esta tradición popular, que siempre que enfrenta a la mujer con el diablo hace que esta se muestre más astuta que él. La gracia viene dada, en este caso, por el reconocimiento de esta situación por parte del público al ver enfadados e impotentes a los demonios. Ello los lleva a realizar continuas amenazas contra la bruja cuando los invoca y les da órdenes:

Vem a Feiticeira com *os diabos diante de si*, e trazem um *andor*, e diz Legião:

	Eis-nos aqui que nos mandas?
PLUTÃO	Que nos mandas aleivosa
DRAGUINO	Aleivosa que demandas?
CAROTO	Que demandas em que andas?
FEITICEIRA	Que sirvais esta senhora.
	Ora sus remedeá-la
	levai-a muito escondida
	e trazede-ma parida
	a criancinha enjeitá-la
	onde seja recolhida.
	(vv. 424-433)

---

<sup>805</sup> *Op. cit.*, p. 10.

Es ella quien les pide que lleven a Rubena a dar a luz en el monte y que le traigan a la niña. Es un momento que simboliza el descenso a los infiernos de Rubena, a quien se llevan en *andas* (“andor”) mientras ella se despide de forma dramática:

Tomaram os ñmigos a Rubena no *andor*, e à partida diz Rubena à Feiticeira:

Señora pues consentí  
 contra mí tan mala suerte  
 voyme del todo daquí  
 si preguntaren por mí  
 decid que fui con la muerte.  
 Y a mi padre señor  
 diréis con algún color  
 que no haga de mí cura  
 y que me voy de temor  
 y me duele su dolor  
 más que mi desventura.  
 (vv. 434-444)

Pero merece la pena detenerse en el término *andor*, que puede identificarse con el castellano *andas*, definido por Covarrubias como “las varas en que llevan en processión el Santíssimo Sacramento, reliquias o imágenes de Santos”, aunque añade una segunda acepción: “El lecho en que llevan los difuntos a enterrar, con sus varas, que ponen sobre los ombros quatro o seys o ocho personas; se llaman andas, porque los que las llevan van andando.”<sup>806</sup> Por su parte, Bluteau lo describe posteriormente como:

Carruagem portatil da India, nas terras, em que não se servem de bestas, como no Malabar, & outras. He hum engenho, a modo de Andas descubertas, que quatro homens leuão aos hombros, com tal destreza, que o que vai no Andor, aindaque elles vão correndo, não sente o movimento, a par dos quaes vai outro homem com hü sombreiro de esparavel posto em huma haste comprida, para lhe tomar o sol, & a chuva. Gestatorium indicum, quod vulgo lusitani Andor appellant. Gestatorium, ij. Neut. em Suet. he cadeira de braços.{ hum dos quaes Andores foi apresentado a

---

<sup>806</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 118.

Vasco da Gama, para hir nelle. Barros, Decad. 1. fol. 75. col. 2.}§ Andor entre nos he hum instrumento com quatro braços em que nas prociçoens se levaõ as imagens, ou reliquias dos Sabtos.

Estas definiciones nos ofrecen mucha información sobre el simbolismo de la obra, pues estas *andas* pueden figurar tanto la muerte inminente de Rubena como la idea de su presentación como mártir, ya que pronto se sacrificará por su hija muriendo en el monte para expiar su pecado. Pese a su equivocación, al final se comporta dignamente, y ese *andor* lo escenifica bien. También explica —ya desde un punto de vista pragmático— el número de diablos de la obra, puesto que parece que el andar requiere de, al menos, cuatro portadores.

Tras el parto y la posterior recuperación del bebé, la Hechicera comienza a enviar a sus diablos a por todo lo necesario para la crianza de la niña: un “berço dourado / muito rico” (vv. 544-545) y una “honrada lavradora / de leite pera a criar” (vv. 562-563). Pero quizás lo más interesante sean las instrucciones que les da respecto a su apariencia antes de ir a cumplir su cometido. Los manda a las casas de religiosos de todas los niveles de la jerarquía eclesiástica en busca de la cuna —haciendo gran crítica de la inmoralidad de su comportamiento—, pero les advierte “fazei vós lá outras figuras / assi com’ora escudeiros” (vv. 564-565). Interesantísimos versos en los que destaca la expresión *fazer outras figuras*, que funciona en este contexto dramático como *transformarse en otro personaje*. Es decir, para presentarse frente al resto de mortales, los diablos han de aparentar ser personas y, por lo tanto, deben cambiar de apariencia. Además, es bien llamativo que utilice el término *escudeiros* y no *hombres*, hecho que hace referencia clara a que deben disfrazarse de otro personaje tipo. Finalmente, la identificación entre Diablos y Escuderos tampoco deja en muy buen lugar a estos últimos, a quienes Vicente satiriza una y otra vez. No sabemos, sin embargo, si cuando estos diablos vuelven a presentarse ante ella lo hacen en figura de demonios o de escuderos, ya que la acotación dice: “Vem os *spítiros* com o berço e diz Draguiño.”

Tras despedir, finalmente, a los pobres *diabrinhos*, la Hechicera llama al Ama de cría que le han conseguido y procede a evaluar sus cualidades, dando lugar a una escena cómica, en la que obliga a dicho personaje a realizar una entrada especial, gestos y cantar:

FEITICEIRA

[...]

e Ama venha embora

ora *entrai* minha senhora

esperai um pouco lá.  
 Ora vinde pera cá  
 primeiro c'ò pé direito  
 fazei o sinal da cruz no peito.  
 AMA Dai-me a criança e mamará.  
 [...]  
 FEITICEIRA E que *cantigas* cantais?  
 AMA A criancinha despida  
 Eu me sam dona Giralda  
 e também Val-me Lianor  
 e De pequena matais amor  
 e Em Paris está don'Alda.  
 [...]  
 E outras muitas destas tais  
 FEITICEIRA Deitai no berço a senhora  
 embalai e cantai ora  
 veremos como cantais.  
 CANTA A AMA: Levantei-me um dia.  
 FEITICEIRA O de mais quero eu ver  
 que o cantar perdi cuidado  
 que lhe dades a comer?  
 (vv. 597-635)

El Ama debe entrar cuando la Hechicera le da permiso, con el pie derecho y haciendo la señal de la Cruz en el pecho. Asumimos que lo hace para llevar a término esa bendición que desea para Cismena y que, por consiguiente, el ama de cría actúa como se le pide. A continuación, le pregunta sobre las *cantigas* que conoce, le exige que cante y que acune a Cismena, es decir, que haga una suerte de simulacro para conocer sus conocimientos de matrona. De ahí las precisas instrucciones: “deitai no berço..., embalai e cantai...”, ya que desea ver cómo se desenvuelve *embalando* (acunando) a la niña mientras canta una de las *cantigas*. El Ama lo hace muy brevemente, pues la Hechicera parece quedar convencida con un solo verso de la *cantiga*.

Rápidamente, vuelve a invocar a los Diablos para que llamen a las “fadas maiores” (v. 644) para que “fadem” (v. 647) a Cismena antes de entregarla a la villana que ha de criarla.

Ledera y Minea —las Hadas “fermosas” (v. 645)— entran “cantando” y, cuando terminan, empiezan a *fadar* a la niña. Así lo anuncia la didascalia explícita:

Vem as fadas Ledera e Minea cantando, e acabado de cantar diz Ledera:

Esta naceu em tal hora  
que há de correr grã tormenta  
dolorosa  
depois será grã senhora  
de toda fortuna isenta  
mui ditosa.

[...]

MINEA

[...]

Aqui a havemos de *fadar*  
e de *benzer*.

Dice Covarrubias sobre las Hadas: “Los que escriben libros de cavallerías llaman hadas a las ninfas o mugeres encantadas; a fando, por las respuestas que dan, siendo conjuradas; y también las llaman hadadas.” Interesante por demás esta definición, que relaciona estos personajes con los libros de caballerías, hecho que nos hace suponer que la fuente de Gil Vicente, en este caso, son los libros de un género de éxito.<sup>807</sup> Así, Bluteau señala que *fadar* es “Determinar, ou declarar o Fado, & destino de alguem”, acto que llevan a cabo junto al de la bendición, suponemos, con la “melodía serena” (v. 546) que ya había anunciado la Hechicera.<sup>808</sup> Nada se dice sobre su vestuario y complementos, aunque imaginamos que tratarían de asemejarse al descrito en las novelas; aparecerían cantando y tal vez bailando

<sup>807</sup> También Bluteau (*Vocabulário*, 1712-28) las define de forma muy parecida, relacionándolas con los libros de caballerías. En su caso, además, se atreve a recoger los nombres de las más famosas, aunque ninguno coincida con los de las obras: “Alguns Autores de livros de cavallerias tem dado este nome a molheres, que fazião obras magicas; & por lhe não chamarem Feyticeiras, chamaraõlhe com nome mais honorifico, Fadas. Huns querem, que este nome venha de Fatum, porque às Fadas tocava descobrir os segredos do Fado; & segundo as superstiçoens dos nacimentos dos Grandes se achavaõ as Fadas, & pronosticavaõ a sua boa, ou má fortuna. Poderiaõ outros derivar Fada de Fatuus, porque estes, & outros semelhantes pronosticos saõ meras fatuidades. O mais certo he, que Fada se deriva do Latim Fari, Fallar, (mas como pronosticando, & querendo adivinhar) & por este mesmo modo chamaraõ os Gregos ao oraculo, Logion, que se origina de Logos Palavra. Em livro de novellas, & cavallerias em lingoa Italiana, Franceza, & outros idiomas do Norte, se achaõ varios nomes de Fadas, os mais celebres saõ Melusina, Morga, Alcina, Habunda, Urganda, a Fada dos Montes [...]”

<sup>808</sup> Mientras la primera acotación es explícita, la segunda es de carácter implícito.

armoniosamente para efectuar una entrada extraordinaria en escena completamente distinta a la de los demonios —también seres fantásticos— y a las de los mortales.

Cuando las Hadas terminan queda el escenario vacío y vuelve a intervenir brevemente el Licenciado para anunciar el lapso de tiempo de cinco años desde el nacimiento de Cismena y su situación actual en casa de “los villanos amos” (v. 706).

A continuación, se desarrolla un breve cuadro que nos muestra la infancia de la niña (“Entra Cismena pastorinha fiando e diz”), que supondría un cambio de escenario, ya que tiene lugar en el monte donde esta pastorea el ganado de sus padres adoptivos. La candidez e inocencia de la niña contrasta con la oscuridad del mundo tenebroso en el que se sumió su madre. Vale la pena reproducir aquí parte de este monólogo, que constituye un momento de ternura bastante original y exótico, ya que en el primer teatro renacentista las ocasiones en que el discurso femenino se torna lírico son escasas. Además, el lenguaje utilizado por la niña es un fuerte elemento caracterizador de su edad e inocencia:

Vós vistes-mes aqui andar  
uns cabritinhos malhados  
e dous porquinhos cilhados?  
Cant' eu nam nos posso achar.  
Fui-me màocha jeitar  
a dormir malavesinho  
à beirinha do caminho  
e foram-mos acossar.

Dizei dizei se os vistes  
bé, como estão pasmados.  
Dous porquinhos trosquiados  
coincar nam nos ouvistes?  
Oh dou ò decho am dos tristes  
amo vistes-mos pacer?  
O que disserdes hei de crer  
porque vós nunca mentistes.

[...]

(vv- 712-727)

No descartamos la idea de que esta escena fuera representada por niños, aunque seguramente no de cinco años, pues debían ser capaces de aprender el texto y recitarlo con claridad. En el caso de la niña Cismena, además, debía dirigirse al público preguntando con gran ternura a los espectadores por sus cabritillos y cantando después una cantiga.<sup>809</sup> La técnica exigida no sería mucha al tratarse de un momento protagonizado por un niño.

Seguidamente, se produce una escena deliciosa entre Joane, otro pastorcillo, y Cismena cuando ambos bromean y juegan como es propio de esa edad. Aquí es importante señalar que vuelve a producirse un momento de juego entre rústicos —como en el *Auto Pastoril Castelhana*—, aunque esta vez no se juega al *abejón*, sino a molestarse con *chufas*.

[JOANINHO]	Oh pesar de mim comigo di rogo-to Cismeninha viste-m'a minha burrinha?
CISMENA	Viste-m'a minha burrinha?
JOANINHO	Olha olha o que te digo.
CISMENA	Olha olha o que te digo.
JOANINHO	Sempre tu hás de <i>chufar</i> .
CISMENA	Que rosto de má pesar pera casarem contigo.

(vv. 742-750)

Los juegos de aldeanos rústicos y pastores se tornaron muy habituales en el teatro del Renacimiento, es decir, se trata de una especie de *leit motiv* o característica de estas figuras. *Chufeta* es para Covarrubias “Quasi trufeta, de trufa, que vale burla en lengua toscana”<sup>810</sup>, mientras que el *Diccionario de Autoridades* coincide en su definición: “Burla y mofa dicha, o hecha con donaire y como despreciando a uno.”

Posteriormente, acuden más pastorcillos —fiel reflejo infantil de sus predecesores— y centran su discurso en la comida y pertenencias de cada cual, propinándose insultos y blasfemando. Se mantiene, con esta ingeniosa escena, la máscara del pastor, aunque por medio de los niños.

<sup>809</sup> Cf. Cardoso Bernardes (*Sátira e lirismo en el teatro ..., op. cit.*) para un estudio pormenorizado del lirismo en el teatro vicentino.

<sup>810</sup> *Tesoro de la Lengua Española*, ed. cit., p. 438.

La niña vive, pues, en un entorno ideal pastoril, que solo se ve perturbado por la aparición de las Hadas —de nuevo cantando—, que le cuentan que su madre no es quien ella cree y que debe marcharse, ya que van a venderla como esclava. Claramente influenciado por las novelas de caballerías y de temática sentimental, Gil Vicente presenta primero —muy inteligentemente— a la encantadora niña para ponerla, inmediatamente, en peligro y propiciar su marcha de la vida ideal de los pastores.

Surge, sin embargo, la cuestión de por qué el dramaturgo, cuyo sistema de ideas se basa en el Cristianismo, utiliza a las Hadas para que salven a la hija de la pecadora. Aquí se plantea nuevamente la posición *inter seculos* de Gil Vicente, pues todavía es partícipe de los esquemas ideológicos y simbólicos que alcanza la cultura popular en la Edad Media, aunque demuestra atracción por las corrientes renacentistas. El paganismo, perfectamente integrado en un sistema de creencias basado en el teocentrismo, encuentra la forma de mantenerse en el imaginario colectivo, de modo que no resulta extraño encontrar estas mixturas en las comedias vicentinas o en las de otros autores del momento. De facto, las obligaciones didácticas del *mestre* Gil se verán cubiertas con la presentación de la diosa pagana Fortuna o Ventura como instrumento para que se cumpla la voluntad divina.<sup>811</sup>

En el caso que nos ocupa, creemos poder realizar esta lectura por cuanto las Hadas pueden representar la voluntad de Dios en la tierra, que desearía dar otra oportunidad a una Cismena condenada a no tener libertad por el pecado de su madre. Se le otorga, pues, el Libre Albedrío, colocándola en la posición más adecuada para que pueda elegir entre equivocarse como su madre o escoger la vía correcta: el matrimonio. Y esto solo puede suceder si es rescatada de las malas intenciones de sus padres adoptivos y colocada en una posición de privilegio ya en la Corte. Así explica su situación la didascalia explícita:

Nesta terceira cena se trata de como sendo Cismena de idade de quinze anos, criada em Creta, perfilhada de ãa nobre dona, ficou dela órfã, porém herdeira de toda sua fazenda.

Figuras dela: Cismena, Clita sua criada, ãa Alcouviteira, Brísida, Sequeira, Andresa, Felícia, Serrana, Oribela, Aurélia, Felício, Dario Ledo, Crasto Liberal, Afonso, o príncipe de Síria.

Entra primeiramente Cismena *coberta de dó* pola morte de sua senhora e diz

---

<sup>811</sup> Cf. Dalila Pereira Da Costa, *op. cit.*, p. 35.



La niña, pues, llega a convertirse en la heredera de una dama muy rica durante los diez años transcurridos y, por tanto, entra en el mundo de la *cortesania*. Tras la muerte de su madrastra, encontramos de nuevo el tema de la mujer sola en casa al igual que en *Inês Pereira*. Hay muchas diferencias, claro está, pero la fundamental es que Cismena no es una mujer de farsa y que, por consiguiente, su sistema moral le impide comportarse de modo poco honorable. Aprendidos los errores de su madre, ella decide apartarse de la vida material para refugiarse en sus labores domésticas y rodeada de las damas más discretas. Ella sí es virtuosa y avisada, ya que conoce el engaño de que fue víctima Rubena y desea guardarse de él. La acotación “*coberta de dó*” hace referencia al luto que viste el personaje —al contrario que Inês Pereira tras la muerte de su esposo—, mientras declara su tristeza e intención de preservar su honor. Este soliloquio refuerza la caracterización del personaje en un momento de reflexión y sufrimiento:

CISMENA

[...]

O meu triste e averso fado  
desd' o colo da parteira  
me quis mal de tal maneira  
que não sei por que pecado  
sempre me vi estrangeira.  
Escondeu-me a mãe primeira  
trouxe-me de perigo em perigo  
levou-me a mãe derradeira  
o primeiro meu abrigo  
minha honra verdadeira.

*Chorará meu coração  
vós olhos olhai por mim  
por que veja posto em fim  
meu propósito mui são  
casto como serafim.  
E assi como marfim  
seja clara minha vida  
e minha honra luzida  
e como fino robim*

assi seja esclarecida.<sup>812</sup>

(vv. 865-884)

El modo de enunciación ha de presentar a una joven entristecida, educada en la Corte y, por lo tanto, instruida en el hieratismo gestual. También sabemos que no pronuncia el monólogo sollozando puesto que ella misma dice que llorará por dentro, mientras sus ojos se mantienen alerta.

Ella siente que está en deuda con la Fortuna y con su noble madrastra, hecho que la obliga a esforzarse por mantener su castidad. A partir de este momento, los obstáculos comenzarán a brotar en su vida en forma de personajes *tipo* —algunos de ellos ya conocidos por nosotros a través de las obras analizadas anteriormente. Por suerte, ella sí posee la ayuda de una criada fiel, que aparece en contraposición a la criada de su madre, recordemos, tan maliciosa. Esta también es cómica, aunque su gracia radica no tanto en sus palabras como en el hecho de ser muy poco bonita: “Fermosa quisiera eu ser” (v. 892), dice la desdichada Clita al reconocer que tiene “cara de bogia” (v. 888). Suponemos que estas palabras se apoyarían en un maquillaje que exagerara la fealdad de su rostro, así como en unos gestos y tono algo ridículos que movieran a risa al espectador. El desarrollo del *tipo* es evidente respecto a las anteriores Criadas, pues Clita ama y respeta verdaderamente a su señora, que es digna de tales sentimientos.

Cismena supera con éxito la primera prueba, la visita de una Alcahueta que, bajo el disfraz de Beata, quiere encaminar las pasiones de la joven hacia un pretendiente y desviarla de su camino de perfección. En acotación explícita, se presenta a la Alcahueta como “*ua mulher a modo de beata*”, lo cual deja claro que iría pertrechada con el vestuario y *atrezzo* típico religioso. No obstante, también es probable que la acompañara algún elemento icónico celestinesco, ya que la acotación dice “a modo de” y no “una beata”. Tiene lógica porque se trata de un disfraz y el público debe reconocer en el representante tanto a la Alcahueta como a la Beata. Así, el maquillaje y los objetos representativos son necesarios para caracterizar a un personaje bastante tipificado en esta comedia desde que apareciera por vez primera en el *Auto da Barca do Inferno*.

En todo caso —reconociera o no de entrada el disfraz de la alcahueta—, el espectador comprendería rápidamente que una trampa se cernía sobre la inocente Cismena, pues sus

---

<sup>812</sup> Los subrayados son nuestros.

exagerados y antinaturales gestos la delatan al decirle: “Deos sabe por vós a dor / que nesta alma minha mora” (vv. 898- 899); “A graça do Salvador / seja convosco, senhora” (vv. 895- 896) o al demostrar falsedad y cinismo al transmitirle su pesar: “com dor do meu coração, / porque o *hábito* m’ o dá, / e também a *condição*” (vv. 907-909).<sup>813</sup> Esta interesante alusión al *hábito* y la *condición*, de nuevo, hacen referencia a la relación directa entre aspecto exterior e interior.

La Alcahueta insistirá en que, como mujer hermosa y extranjera, necesita que alguien cuide de ella, pues la honra es difícil de guardar siendo doncella y estando desamparada. Ella le responde, demostrando que sí es virtuosa: “Não há mister a donzela / virtuosa atalaiada / que olhe ninguém por ela / porque aquela que se vela / tem outra vela escusada” (vv. 925- 929). Finalmente, se descubre su juego y es expulsada de la casa, ya que sus consejos sobre la compostura adecuada para resultar más atractiva a los hombres no se corresponden con sus *devotas* pretensiones: “criai bem esse carão / e ponde-vos *em feição*”<sup>814</sup> (vv. 972-973) — fijémonos en que, de nuevo, aparece “*em feição*” como término que expresa una postura, una forma de estar.<sup>815</sup>

Pero es Clita quien percibe la falsedad de la Alcahueta, puesto que, según ella, “vende mesturadas” (v. 977). Al igual que en el *Auto da Barca do Inferno*, demuestra su carácter falso y zalamero y, a partir del momento en que es descubierta, muda su forma de hablar ya sin fingir la voz y compostura de una beata, hecho que conllevaría un cambio tanto en la entonación de sus palabras como en sus gestos. Incluso se queja en un *aparte* de que no va a “cazar nada”:

CISMENA            Madre a freira de verdade  
                              nam *fala do vosso jeito*.

BEATA                Nam caço eu neste covil  
                              tomai-vos lá com Cismena  
                              pois *falei-lhe tão sutil*.

---

<sup>813</sup> *Ibidem*.

<sup>814</sup> *Ibidem*.

<sup>815</sup> Esta retórica de sensualidad que respira el discurso de la Alcahueta se encuentra relacionada, íntimamente, con la vanidad y la lujuria. Sylvie Desware comenta que en la literatura de la época se desarrolla todo un sistema iconológico al respecto, y que el espejo es el más representativo. La apreciación es interesante porque quizás la alcahueta utilizara en sus apariciones este objeto. (*Ideias e imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa, Difel, 1992, p. 66).

CLITA           Cá tornastes adail.  
 BEATA          Que me dizeis Policena?  
 CLITA          Mas dizei por vida vossa  
                   quem vos mandou cá entrar.  
 BEATA          Com quem falas tu tinhosa?  
 CLITA          Cheirais-me vós a raposa  
                   que nam acha que caçar.

CISMENA       Essa madre das peçonhas  
                   nam me venha ela cá mais.

CLITA          Jesu *quam vermelha estais*  
                   diria algũas vergonhas  
                   vós que assi vos *demudais*.  
                   (vv. 1063-1079)

La joven deja claro que su modo de expresarse —en cuanto al contenido, no a la forma— no es el de una mujer casta y con principios morales, pues pretendía empujarla hacia las relaciones carnales. Ese *jeito* —Cismena lo señala— no es el propio de una Beata, sino el de una Alcahueta porque no guarda el decoro. Obviamente, el público ya conocía a esas alturas al personaje *tipo* a través de *La Celestina* y sus posteriores reelaboraciones, y sabría reconocer el discurso del gozo y del erotismo de tales alcahuetas. Así, la *tejnë* de esta actriz debía incluir la capacidad para el cambio de registro y la habilidad también para conectar con el público a través del disfraz y del aparte, como puede apreciarse en los versos en los que asume su fracaso con Cismena.

Así, las palabras de la Alcahueta surten un efecto sofocante en la joven, que da muestras de vergüenza después de haber escuchado sus indecorosos consejos. Si bien la técnica de actuación no puede encender los pómulos para mostrar a la joven *vermelha*, seguramente puede acompañarse de algún gesto que demuestre el cambio que indica la didascalía implícita en boca de Clita: “vós que assi vos *demudais*” (v. 1079). Covarrubias recoge *demudarse* como “perder uno su propia color por algún accidente. Demudado, el que ha perdido su color.”<sup>816</sup> Íntimamente relacionado con la voz *mudar*, que así recoge el *DPESO*:

---

<sup>816</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 451.

| | 1. Del verbo latino *mutare*. Mudar parecer. Mudar color, o demudarse. Mudar hito [...] (Cov.) # Dar o tomar otro ser o naturaleza, u otro estado, figura, lugar, etc. Es del Latino *Mutare*. (Dicc. Aut.)<sup>817</sup>

También hallamos en el mismo diccionario otras expresiones como *mudar el color del rostro*, *mudar el/la color* y *ponerse colorado*, que nos parecen muy similares a este *demudarse* de Cismena.

Después de este sofocante episodio y con el fin de guardarse mejor, Cismena manda llamar a otras damas para que pasen el tiempo con ella. El trabajo del bordado —que, por cierto, las mujeres de farsa se niegan a realizar—, Cismena (como doncella ideal) lo tomará por entretenimiento y excusa para quedarse en casa provechosamente y huir así del mundo exterior y de las trampas del amor. Los complementos de *atrezzo* propios de una joven respetable aparecen para caracterizar al personaje también en su apariencia: la “almofadinha” (v. 985); la “seda” y el “didal” (v. 986) o el “coxim” (v. 987) es cuanto necesita para sus “lavores” (v. 992). Las doncellas de compañía (“seis lavrandeiras”) también forman parte del *atrezzo* de esta dama a quienes hacen reverencias y enseñan sus bordados. Dicen muy pocos versos, ya que su función es la de *acompañar* y *cantar* en el momento preciso. El hecho de que no tengan más papel tal vez indique que se trate de artistas fundamentalmente especializadas en el *canto*.

Aquí ya hallamos la *canción* con funcionalidad pues, a través de ella, Gil Vicente hace avanzar la acción y nos permite conocer mejor a los personajes:

Halcón que se atreve  
con garza gerrera  
peligros espera.

Halcón que se vuela  
con garza a porfía

<sup>817</sup> También resultan de gran interés los ejemplos recogidos en el mismo diccionario:

→ “Los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante / y, con mudarse a sí, mude al oyente.” (Lope, *Arte nuevo*, vv. 274-276) → “Memoria, no desfallezcas, / ni por algún accidente / silencio a la lengua ofrezcas; / antes, de modo prudente, / ya me alegres, ya entristezcas, / en los semblantes me muda ...” (Cervantes, *Pedro*, III, vv. 2157-62).

cazarla quería  
y no la recela.  
Mas quien no se vela  
de garza guerrera  
peligros espera.  
(vv. 1188-1197)

Por ejemplo, esta canción que cantan las *lavradeiras* (bordadoras) —como señala la acotación explícita— hace referencia a la desdichada suerte que le espera a uno de los pretendientes, Felicio, que aguarda respuesta para su amor a la puerta de casa de Cismena. De hecho, él escucha la canción y responde: “Cantai bem-aventuradas / a cantiga que cantais / porque nela me mostrais / minhas dores apertadas / que serão cada vez mais” (vv. 1208-1212).

Cismena rechaza las propuestas de todos sus pretendientes, mostrándose firme en su voluntad de mantenerse pura. Por supuesto, se da en la comedia el juego de los aspirantes abrasados de amor y la dama cruel, pero esto responde a que Gil Vicente presenta una idealización del mundo basándose en el código del amor cortés. Felicio, por ejemplo, hablará “com palavras de tristura” (v. 1226) y su estado de ánimo puede resumirse en las didascalias internas “lágrimas ausentes” (v. 1296), “sopiros” (v. 1297) y “dores ardentes” (v. 1298). Este y el segundo pretendiente, Dario Ledo, son los más cercanos al tipo del Escudero, que marcha con su viola a cuestas para convencer a las damas a las que requiere. Así lo explicitan las siguientes acotaciones:

AURÉLIA	Dario Ledo digo eu que <i>tanjais ãa cantiga</i> .
DARIO LEDO	Não sei que <i>cantiga diga</i> um homem d’amor sandeu.

*Tempera a viola.*

[...]

*Canta e tange* Dario Ledo:

Consuelo vete con Dios  
pues ves la vida que sigo

no pierdas tiempo comigo.

Consuelo mal empleado  
no consueles mi tristura  
vete a quien tiene ventura  
y dexa el desventurado.  
No quiero ser consolado  
antes me pesa contigo  
no pierdas tiempo comigo.  
(vv. 1311-1334)

*Tanger una cantiga; decir una cantiga; temperar a viola; y cantar y tanger*, son las acotaciones que Vicente da a este Escudero enamorado. Consideramos que forman parte del vocabulario técnico del actor en el área musical, junto al ya recogido en Fernández y Encina. No obstante, es de notar que no hallamos en Gil Vicente el mismo control sobre el modo de cantar que encontramos en los castellanos.

Sin embargo, este Escudero parece haber adquirido ciertas características que no veíamos en sus anteriores apariciones, ya que en este caso sí está enamorado de la doncella, hecho que se refleja en su muerte por el amor no correspondido. Así, el *tipo* se asemeja mucho más a la figura del Portugués enamorado, que transitará la escena cómica peninsular en pocos años.<sup>818</sup>

Pero quizás uno de los tipos que más nos interesa sea Dom Castro Liberal, el *viejo enamorado* y ridículo que pretende a una mujer mucho más joven. En la obra funciona como personaje *gracioso* desde la primera acotación —explícita, en este caso—, pues se le describe como un “velho muito loução”. Y, aunque él mismo es consciente de las diferencias con los otros amantes, no se ve en desventaja. Obviamente, este parlamento lo hace parecer más ridículo:

Onde Felício guerrea  
e Dario Ledo também  
*não sei se zombará alguém*

---

<sup>818</sup> *Vid.* Manuel Diago (“Una máscara del teatro renacentista: el «portugués enamorado», de las orillas del Tajo a las riberas del Plata”, *Critión* 51, 1991, pp. 43-49) para profundizar en los tipos cómicos extranjeros y su relación con las máscaras de la *commedia dell’arte*. El portugués enamorado es uno de ellos.

*de o velho vir à tea*  
*amador mais que ninguém.*  
 E pois senhora Cismena  
 pera todos tendes pena  
 e a dais em abastança  
 dai-me a mi ãa pequena  
 de vossa santa esperança.<sup>819</sup>  
 (vv. 1335-1344)

La propia Cismena lo describe como “casado” y “velho” (v. 1351), lo cual indica la catadura moral del anciano, pero también que debe aparecer en escena con los atributos característicos del Viejo. Además, tendría que parecer achacoso y seductor a un tiempo, pues Cismena no muestra piedad al dirigirse a él: “Si vos vísseis cá de fora / mudaríeis *esses panos*” (vv. 1363-1364).<sup>820</sup> Creemos que la didascalia implícita *mudar los panos* significa que debería cambiar su actitud ridícula, es decir, su indecorosa forma de actuar. Él intenta convencerla porque dice tener gran hacienda y le muestra una buena cantidad de oro —suponemos, en un saquito— como regalo para sus compañeras bordadoras: “Eis aqui cem peças d’ouro” (v. 1375).

No podemos evitar relacionar este vejete con uno de los personajes más graciosos de la commedia dell’arte: *il pantalone*. Pero las coincidencias no terminan aquí, pues también tiene un Criado bobo a su servicio que, sin quererlo, estropea su plan de seducción y lo ridiculiza. En este caso, le envía un recado de su esposa y le recuerda cada uno de sus achaques delante de Cismena y el resto de las damas. Este Criado bobo o Parvo, Afonso, es la evolución de ese otro simple que se salvaba de la nao infernal, así que su discurso también se encuentra regido por el caos y la torpeza. Eso sí, suponemos que debido al hecho de aparecer en la parte *cortés* de la comedia, Afonso ya no es portador de la retórica del Carnaval que nos sirvió para caracterizar a Joane. Sigue resultando gracioso, sobre todo, por el desacierto comentado y porque confunde Cismena con *Xirimena*.

Tras quedar descartado el vejete como pretendiente, es Felicio quien recupera notoriedad al retomar sus quejas de amor, pues Cismena lo trata con desdén y ni siquiera le dirige la palabra. En un acto de desesperación, se marcha a morir a las montañas, donde le

---

<sup>819</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>820</sup> *Ibidem*.



invadirá el desconcierto y la locura al creer que habla con alguien, cuando en realidad es su propio *eco* el que le devuelve parte de sus lamentos. Aquí suponemos que se utilizaría la técnica de la *voz en off*, tal vez como símbolo del dolor que él siente reflejado en la Naturaleza. Como si fuera un personaje más, el Eco juega con Felício haciendo que desvaríe —recurso curioso este, que después será utilizado en dramas posteriores. De seguro, la Corte se sentiría complacida con tal juego escénico y retórico que, de no ser por lo dramático de la escena, podría resultar cómico<sup>821</sup>:

FELÍCIO	Ó o mais triste onde vou onde vou triste de mi ó dores matai-me aqui onde nunca homem chegou.
ECO	Ou.
FELÍCIO	Ou males quem me vos deu deu-vos pera me acabar ó quem sofreu por amar tamanho mal como o meu.
ECO	Eu.
FELÍCIO	Eu em me matar nam peco nam sei se alguém me responde que será ou quem ou donde que ande em vale tam seco?
ECO	Eco.
FELÍCIO	É conveniente quando a tal tristeza combate que homem per si se mate por nam andar mais penando.
ECO	Ando.

(vv. 1466-1485)

Acorde, finalmente, con esta retórica amorosa, aparece el pretendiente adecuado para Cismena bajo la figura del *príncipe encubierto*, como anuncia la didascalia explícita:

---

<sup>821</sup> Juan del Encina ya había ensayado un monólogo parecido en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, aunque no personifica el Eco y lo emplea más como juego retórico sin trascendencia para la obra.

Um príncipe de Síria veio desconhecido a ver a cidade de Creta e tanto que viu a Cismena ficou perdido por ela e determinou de a servir de amores e *se pôs por paje* de Felício assi *desconhecido*, por que indo com ele a visse. E foi em sua companhia àquelas montanhas onde Felício determinou de acabar seus dias. E em partindo Felício com seu paje [...]

Y, posteriormente, en otra didascalía explícita: “Em este passo, caído Felício de todo morto, diz o *encoberto Príncipe*.” No obstante, la propia declaración del Príncipe despeja la incógnita de su aparición frente a Cismena y sus tretas para conocer su virtud:

CISMENA	Pois que esperais vós de mi?
PRÍNCIPE	Príncipe de Siria señora que <i>por paje me metí</i> y por vuestro estoy aquí qué haréis de mí ahora? (vv. 1668-1672)

Este Príncipe extranjero “se metió por paje”, es decir, se disfraza para estar cerca de ella, puesto que la amaba en secreto. Clita sospecha desde el principio, creemos, porque —al igual que veremos en *Don Duardos*— este no se comporta como indican sus vestidos y hace notar su amor de alguna manera:

CLITA	Deve ser filho de rei ou de algum grande senhor este paje que aqui vem com Felício e jurarei que é mais vosso que ninguém. (vv. 1461-1465)
-------	---

Una vez muerto Felicio y ya frente a Cismena, se despoja de su disfraz descubriendo su verdadera identidad: “y *mirad mi magestad* / y mi pena doloros, / y que muero en tierna edad” (vv. 1690-1692).<sup>822</sup> Con el término *magestad* parece aludir a su aspecto magnífico, propio de un hombre de su clase, pues el *Diccionario de Autoridades* indica que *magestad* “Significa

---

<sup>822</sup> Los subrayados son nuestros.

tambien grandeza, autoridad, decoro, magnificencia y suntuosidad, con que se executa alguna cosa.” No obstante, también se añade que “Se toma assimismo por seriedad, entereza y severidad, en el semblante o acciones.” De este modo, ese “mirad mi magestad” debe hacer referencia al cambio que en él se produce a todos los niveles cuando desvela su secreto. Su gestualidad, voz y movimientos han de ser visiblemente distintos de los del resto de amantes de Cismena.

Cuando se produce el reconocimiento, Cismena cumple, al fin, con su destino y se convierte en futura Emperatriz gracias al Libre Albedrío que le fue otorgado en su infancia. Con el gesto de cogerse las manos se prometen en matrimonio, hecho que consigue convertir a Cismena en una heroína, como sugieren los versos del Príncipe:

PRÍNCIPE      [...]  
*Dadme la mano señora*  
 por mi esposa y *laureola*  
 pues que sois merecedora  
 pera ser emperadora  
 cuánto más princesa sola.  
 (vv. 1713-1717)

Cismena cumple su promesa de mantener su castidad y toma la opción correcta de acceder al matrimonio, pues ese es el papel que ha de cumplir la mujer en la sociedad. De ahí el atributo que pondrían sobre su cabeza: una *laureola*. El *Diccionario de Autoridades* reconoce el objeto como símbolo de heroicismo y virtud: “La corona de laurel con que se premiaban los hechos y virtúdes grandes de los Heróes.”

Finalmente, la obra se cierra con las *lavradeiras*, que se levantan y dicen “Senhora não mais costura / *festejemos* tal ventura” (vv. 1725-1726). La fórmula *festejemos* significa que, seguramente, terminan cantando y bailando alrededor de Rubena, la heroína, aunque la didascalía final solo refiere:

Alevantam-se todas as lavradeiras e *fazem festa* à princesa dona Cismena. E com esta *festa* se acaba a sobredita comédia.

Podemos concluir, pues, que esta comedia ya incluye muchos de los *topoi* que tanto éxito conocerá posteriormente el género. La mezcla del mundo farsesco y del cortesano permite a Vicente hacer pasar por su obra personajes que podrían representarse de diversos modos: el mundo del pecado de Rubena, repleto de personajes histriónicos y grotescos; el mundo de Cismena contiene algunos tipos cómicos que no parecen provenir de la misma tradición gestual. Es el caso de las dos criadas (Benita y Clita), pues mientras una es maliciosa e irónica, la criada de Cismena ama a su señora y se convierte en su coadyuvante incondicional. La primera de ellas debe actuar *a lo gracioso*, mientras que la segunda, aunque con alguna pincelada cómica, mantiene el tono de gravedad de su señora.

Otro hecho destacable lo hallamos en la puesta en escena de los dolores del parto de Rubena, que deberían exigir maquillaje y vestuario adecuado. Los demonios también presentan esta dificultad representativa y parecen exigir, como ya hemos comentado, el uso de máscaras, pies, rabos...

En cuanto a los tipos de la Corte, hemos identificado al Portugués enamorado, la Alcahueta, el Vejete enamorado —perteneciente a la tradición cuentística y futuro *Pantalone*— y su Criado-Bobo (futuro *Arlecchino*). Personajes de éxito, en definitiva, que pasarán por un teatro castellano posterior a Vicente ya profesional como el de Lope de Rueda, cuajando definitivamente en la Comedia Nueva. La técnica compositiva de Gil Vicente, creemos, debía estar en consonancia con el arte interpretativo de los cómicos; a estos el texto les plantea cada vez más exigencias —como ha podido constatar nuestro análisis—, pues al dominio nada despreciable de la *tejné* vocal y gestual se le añadiría que muchos de ellos debían saber cantar, bailar, etc. El hecho de que algunos personajes aparezcan sin texto y luego canten o bailen también nos conduce a la sospecha de que tal vez fueran especialistas en estos ámbitos.

Esta pieza, que en alguna ocasión ha sido calificada como desestructurada, caótica e incompleta, se presenta a nuestros ojos —centrados en la virtualidad representativa— como una obra donde existe una original variedad de personajes y de modos de actuar. Como ya hemos explicado, creemos que esto responde a la voluntad didáctica de esta función e, incluso, hallamos en ella un discurso trágico femenino. Sus miedos, dudas y arrepentimiento se muestran cercanos a una incipiente psicología del personaje.

No obstante, será con *Don Duardos* cuando Gil Vicente nos conduzca al interior de dos personajes cuyas almas se encuentran en flagrante pugna. Acerquémonos a ellos.

### 3.3.3.7. *Tragicomédia de Don Duardos*

*Don Duardos* está considerada por muchos la *ópera prima* de Gil Vicente. Stephen Reckert señala que puede ser apreciada como un poema cuya belleza radica tanto en las poesías líricas que contiene como en

“la sabia maestría con que Vicente ha estructurado, mediante recursos puramente dramáticos la pieza [...] el argumento, los motivos y los personajes, aunque extraídos directamente del *Primaleón*, sirven, no obstante, para proporcionar al autor un estribo en el que apoyarse [...]”.<sup>823</sup>

Responde al cambio en el gusto que se va operando en la Corte, al que intenta adaptarse el dramaturgo mediante un viraje bastante radical que lo aleja de las *baxas figuras* de farsa y lo acerca a las de mayor dignidad:

Como quiera (excelente Príncipe y Rey muy poderoso) que las comedias, farsas, y moralidades que he compuesto en servicio de la Reyna vuestra tía (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las quales no había conveniente retórica, que pudiese satisfacer el delicado espíritu de V.A., conocí que me cumplía mater más velas a mi pobre fusta. Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba, que fue D. Duardos y Flérída, que son tan altas figuras como su historia cuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo, cuanto se puede alcanzar en la humana inteligencia: lo que yo aquí hiciera si pudiera tanto como la mitad del deseo, que de servir a V.A. tengo [...]

Sus fuentes de inspiración son bastante explícitas: por un lado, es obvio que la materia, los personajes y la temática surgen de las páginas de la novela de caballerías *Palmerín de Oliva*. Esta cuenta las hazañas de Primaleón y, en el segundo libro, los amores de Flérída —hija del Emperador Palmerín de Constantinopla— y D. Duardos —príncipe de Inglaterra.<sup>824</sup> Como ya hemos señalado en este trabajo, estas novelas gozan también del favor regio por constituir un elemento de gran alcance propagandístico por el tono épico, que ensalza los valores caballerescos y contribuye a la idealización de la Corte como molde de perfección.

<sup>823</sup> *Teatro castellano ...*, op. cit., p. 15.

<sup>824</sup> Cf. M. Sito Alba, op. cit., cap. III, p. 209.

No obstante, hay otra influencia sobresaliente en ella, pues *Don Duardos* también se encuentra en deuda —quizá la que más de entre todas las obras de Vicente— con la tradición del *momo*,<sup>825</sup> ya que la pieza comienza precisamente con un torneo y la Corte reunida en torno a él. La superposición de roles vuelve a producirse, pues nuevamente la Corte que se encuentra reunida en la *ficción* se corresponde con la Corte de la *realidad*. Lo que no sabemos es si el Rey, por ejemplo, *diría* el papel que le toca al Emperador en la función o si sería un actor quien lo representara. El concepto del teatro como juego está plenamente vigente en esta comedia, puesto que este *momo* dentro de otro *momo* así lo demuestra. Las diversas polémicas en torno al problema de las fuentes de la obra son muy atractivas, mas nos centraremos en la novedosa creación y consiguiente puesta en escena de los personajes recreados en ella, pues creemos poder extraer de su análisis algunas conclusiones de interés.

Por otra parte, además del cambio temático, hemos de notar que esta pieza supone un gran avance en la técnica de composición del autor luso, ya que una parte importante de la materia diegética de la novela se encuentra transformada en *teatro*. Se intuye, por tanto, la gran cantidad de recursos que pone en marcha el autor para concentrar y economizar la intriga. Veremos que lo consigue, sobre todo, mediante la utilización del discurso directo: el *monólogo* y el *diálogo*.<sup>826</sup>

El retorno al imperio de la palabra —tras el gran desarrollo accional que ya hemos estudiado en las farsas— podría parecer un gigantesco retroceso en el ejercicio teatral en cuanto a la prolijidad de acotaciones implícitas a través de las que se intuía un movimiento escénico basado, fundamentalmente, en la *actio* gestual y vocal de los actores. La intriga vuelve a sernos narrada, de modo que el actor también ha de mantenerse, por fuerza, en un plano de cierto estatismo superior al del género farsesco. Sin embargo, no utilizaríamos el modo condicional, si no nos pareciera que, efectivamente, estas primeras impresiones deben matizarse o incluso reformularse tras analizar la obra pormenorizadamente.<sup>827</sup>

<sup>825</sup> Cf. Stephen Reckert, *Espíritu y Letra de ...*, *op. cit.*, cap. I, p. 41.

<sup>826</sup> Cf. Cardoso Bernardes, «Humanismo y Renacimiento ...», *op. cit.*, pp. 264-265.

<sup>827</sup> La mayor parte de vicentistas se pone de acuerdo en considerar *Don Duardos* como la obra de mayor valía retórica o lírica, pero una de las más paupérrimas en cuanto a posibilidades escenográficas o, si se quiere, cualidades dramáticas. Algunos, incluso, sostienen que aquí Vicente da un giro en la evolución de su ejercicio escénico, y renuncia a la curiosidad escenográfica que había presidido sus farsas. *Vid.* Ángel SanMiguel, «La evolución del espacio escénico ideal en la obra en castellano de Gil Vicente» en Jean Canavaggio (ed.), *Edad Media y Renacimiento: continuidades y rupturas*, Caen, Université de Caen, Centre de Publications, 1991, pp. 145-159.

La ponderación de las cualidades líricas de la obra no ha evitado precisamente que se haya considerado una composición que retorna al teatro declamado. Tampoco lo ha hecho la noticia de que la obra pudo no estrenarse debido a la muerte del monarca, pues parte de los investigadores opinan, incluso, que no se escribió para ser representada, sino para ser leída en voz alta. Esta polémica, sin embargo, no afecta en lo esencial a nuestras consideraciones, ya que abordamos los textos de Vicente como escritos en donde importan las marcas que denotan la *representación ideal* de su autor, manteniéndonos al margen de que este pudiera o no llevarlas a cabo por las diversas circunstancias que, en este momento de anteprofesionalización, podían impedir que una obra llegara a estrenarse.

Pese a ello, sí nos interesa señalar que, tal vez, la obra fuera pensada tanto para la lectura como para su puesta en escena, lo cual explicaría también la perfecta imbricación del lirismo con la acción. Esta posibilidad no es remota, ya que, en el momento de su escritura, los autores comenzaban a publicar los textos y a difundirlos mediante la imprenta. Este fenómeno aumentaría, suponemos, la preocupación por la calidad literaria, aunque su carácter dramático configurara un texto de alta virtualidad escénica.

La *palabra* se perfila, pues, como elemento esencial del texto, pero también de la acción, pues esta no solo desempeña la función descriptiva de personajes y paisajes, sino que también hace avanzar la trama: ella misma se transforma en acción y soluciona conflictos. Los personajes vuelven a *hablar* más que a *hacer*, sí, pero sus palabras *significan* las acciones que el espectador no puede ver porque son de naturaleza distinta a las que presenciábamos en las farsas. Ahora es el alma —la espiritualidad de dos personas— la que se halla en conflicto: se trata de representar el interior de dos seres, Flérída y Don Duardos. La pareja de enamorados se encuentra en tensión y evoluciona a lo largo de los bellos monólogos, soliloquios y diálogos creados por la pluma del *mestre* luso a lo largo de dos mil versos.

La caracterización de los personajes se lleva a cabo, sobre todo, lingüísticamente, y, aunque hay diversidad de opiniones sobre las motivaciones del uso de una u otra lengua en Gil Vicente, creemos que en esta pieza el autor escoge el castellano por tres motivos: es la lengua utilizada por sus fuentes literarias; la gravedad del asunto conlleva la utilización del idioma más prestigioso de la península y es la lengua de los poetas que desarrollan la retórica del amor cortés, que articula, también, el discurso de los personajes principales.<sup>828</sup>

---

<sup>828</sup> Cf. Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959, pp. 293-306.

Como decíamos unas líneas atrás, la obra comienza con un momo consistente en un torneo y el *tono* es, pues, épico y heroico. Este caracteriza a los personajes desde un primer momento, pues su espíritu se ve reflejado en el esplendor y la cotidianeidad de la Corte, que expresa sus teorías sobre la belleza y el amor en castellano. Todos participan de este ambiente y de estas creencias y, de hecho, su entrada conjunta no deja lugar a dudas de ese bloque sin fisuras que representa.<sup>829</sup> La didascalia explícita de la obra no admite lugar a dudas sobre esa ruptura de barreras entre realidad y ficción:

Começam as obras do livro terceiro, que é das Tragicomédias. E esta primeira é sobre os amores de dom Duardos príncipe de Inglaterra com Flérída filha do Emperador Palmeirim de Constantinopla. Foi representada ao sereníssimo príncipe e poderoso rei dom João, o terceiro deste nome em Portugal.

*Entra primeiro a corte de Palmeirim com estas figuras: Emperador, Emperatriz, Flérída, Artada, Amândria, Primaleão, dom Robusto, e depois destes assentados entra dom Duardos a pedir campo ao Emperador com Primaleão seu filho, sobre o agravo de Gridónia, dizendo.*<sup>830</sup>

La entrada de la Corte de Palmeirim podría realizarse con la participación de algunos cortesanos reales mientras otros miran el espectáculo. Entrarían con los personajes y, cuando todos toman posición en el escenario o entre el público (“depois destes assentados”), aparece Don Duardos. Así, *assentar-se* nos parece un término muy interesante, que hace referencia a ponerse en el lugar que corresponde a cada personaje a la espera de que comience la acción.

Y así entra Don Duardos en demanda de una justa para vengar el agravio de Primaleón a Gridonia, ya que mató a Periquín, su amado. Pero Don Duardos llega de incógnito, como muestran las palabras del Emperador al aconsejarle que no justee con Primaleón: “Caballero mal hacéis / quien quiera que vos seáis” (vv. 55-56). ¿Es extranjero y por eso no lo conocen o lleva una máscara o yelmo para no ser reconocido? Ambas soluciones son posibles, sobre todo, en el contexto de un momo.

Combaten —como indican las didascalias internas (“que las armas juzgan esto” v. 70) y externas (“Neste passo se combatem”)— hasta que el Emperador manda a su hija Flérída a

<sup>829</sup> Cf. M. Sito Alba, *op. cit.*, p. 211.

<sup>830</sup> *Tragédia de Dom Duardos*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. I, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002. Los subrayados son nuestros. En adelante, únicamente citaremos los versos, ya que sólo manejamos la citada edición.



parar la lucha. Ella se dirige a Don Duardos como “hidalgo extranjero” (v. 79) y consigue que este desista en su empeño, aunque se enamora al instante y decide comenzar la batalla por conseguir el amor de la dama. No consiente en desvelar su identidad, aunque una de sus damas intuye quién puede ser:

FLÉRIDA	Ansí noble caballero os vais <i>sin</i> más <i>descobrir</i> ?
DOM DUARDOS	Yo vendré cobraré fama primero si amor me dexa vivir más no sé.
FLÉRIDA	Dibiérale preguntar <i>su nombre</i> por lo saber y hice mal.
ARTADA	Si no es el Doncel del Mar <i>don Duardos debe ser</i> que es otro tal. (vv. 97-108)

Por otra parte, posteriormente, cuando las damas recuerden en compañía de Flérída este episodio, caracterizan a Don Duardos según los Espejos de príncipes de la época, de los que ya hemos hablado en este estudio. Don Duardos viste como corresponde a alguien de la alta nobleza y se comporta con valentía, demostrando sus habilidades en la lucha:

FLÉRIDA	[...] mas a según su <i>manera</i> <i>gran señor</i> a mi pensar debía ser.
ARTADA	Cuán <i>fuertemente</i> <i>lidiaba</i> .
AMÂNDRIA	Oh cómo se <i>combatía</i> <i>apresurado</i> .
FLÉRIDA	Qué <i>ricas armas</i> <i>armaba</i> y cuán <i>mañoso</i> lo hacía y cuán <i>osado</i> . (vv. 623-631)

Don Duardos, que hasta entonces se presenta como un caballero cuyos ideales comparte con el resto de la Corte, se transformará por su instantáneo enamoramiento de Flérída, pues provoca que se sienta inferior a ella e inmerecedor de ser correspondido. Esto desencadena su reflexión acerca de la vida y de un sentimiento que comienza a revelársele muy distinto al que hasta entonces estructuraba su pensamiento y pasiones. A partir de ese momento, Don Duardos comprende que el amor verdadero ha de basarse en la pureza y la comunión genuina de dos almas, y no en la vanidad y superficialidad en que se fundamenta el modelo de amor en boga en la Corte, cimentado en la vanidad y la apariencia.

Este patrón se ve representado en la obra por la pareja Camilote-Maimonda, que no actúa solamente como elemento cómico, sino como factor de apoyo al drama interno de Don Duardos. Él, que hasta entonces había seguido este mismo modelo amoroso, lo encuentra ahora desfasado y cuando mata a Camilote por el insulto a Flérída, muere al mismo tiempo el amor artificial para hacer triunfar al amor verdadero. Ambos aman con pasión e intensidad pero el discurso de Don Duardos contrasta con el de Camilote pese a utilizar ambos las convenciones de la literatura cortés. Vale la pena recoger aquí los versos de las pláticas de amor de la grotesca pareja, pues caracterizan la naturaleza de su amor frente a la de sus opuestos:

CAMILOTE

Diana hermosa es  
pero quiere cadaldía  
su loor.

Y las diosas soberanas  
muestran sañas y terrores  
a deshora  
cuando las lenguas humanas  
no publican sus loores  
cada hora.

Pues bien manifiesta y clara  
es la hermosura de ellas  
y el valer  
pues a vos no se compara  
ni ellas ni las estrellas,  
a mi ver.

MAIMONDA	Ni el mundo por mi vida.
CAMILOTE	Pues dexaos loar señora.
MAIMONDA	Para qué?
CAMILOTE	Porque es cosa sabida que quien ama y no adora no tien fe. Si esto fuesse lisonjaros como muchos que han mentido a sus esposas. Más eso me da miraros que ver un vergel florido con mil rosas.
MAIMONDA	Ansí me dice el espejo, dessa propria manera desos prados. <sup>831</sup> (vv. 130- 159)

Ellos son presentados por las didascalias explícitas de la siguiente forma: “entra Camilote cavaleiro salvagem com Maimonda sua dama pola mão e, sendo ela o cume de toda a fealdade”. Camilote es, pues, un *caballero salvagem*, figura aparecida en los momos como salvaje.<sup>832</sup> De hecho, el *DPESO* recoge el término *salvaje*:

|| 1. El hombre que vive o se ha criado en los bosques o selvas entre las fieras y brutos, o enteramente desnudo o vestido de algunas pieles, de horroroso semblante, con barbas y cabellos largos e hirsutos, como los que suelen representar en la arquitectura y pintura (Dicc. Aut.) # Feroz, que no está domesticado. Los hombres

<sup>831</sup> *Tragicomédia de Don Duardos*, incuida en la *Compilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, vol. II, ed. cit., pp. 17-18. Como únicamente citamos por esta edición, en adelante solo señalaremos las páginas.

<sup>832</sup> Garcia de Resende, «Vida e feitos del rei D. João II» in *Livro das Obras de Garcia de Resende*, 1545, ff. 76v-77v: “El rei dançou com a princesa e os seus mantedores com damas que tomaram. E logo veo o duque com fidalgos de sua casa com outros riquíssimos momos. E veo outro entremez muito grande em que vinham muitos momos metidos em ?a fortaleza antre ?a rocha e mata de muitas verdes árvores, e dous grandes *salvagens* à porta com os quais um homem d’armas pelejou e desbaratou, e cortou ?as cadeias e cadeados que tinham cerradas as portas do castelo, que logo foram abertas, e por ?a ponte levadiça saíram muitos e mui ricos momos [...]” (*Apud HTP online. Documentos para a História do Teatro em Portugal.*)

errantes que viven en los bosques, sin habitación reglada, leyes políticas ni religión. Necio (Terreros)<sup>833</sup>

La figura del *caballero salvaje* es más esquiva a la lexicografía y parte, seguramente, de una mezcla entre los elementos caracterizadores del Caballero y algunos de los que tipifican al Salvaje. Quizás la barba, el cabello largo y las pieles se mixturaran con el escudo y la espada propios de los nobles. De hecho, Menéndez Pidal<sup>834</sup> hace un recorrido muy interesante sobre la figura de este *caballero salvaje* y su presencia en la Corte, que aparece, de alguna manera, siempre muy ligado a los juglares:

[Los caballeros salvajes] Aparecen nombrados (a fines del siglo xii?) en los Carmina Burana, en la canción "In taberna quando sumus", enumerando cuántas veces hay que beber por los cautivos, por los vivos, por los difuntos, "pro sororibus vanis, pro militibus silvanis". [...] Pero después, las menciones más antiguas, y las más abundantes pertenecen al reino de Aragón. La primera conocida es la de las Constituciones de Jaime I, hechas en las Cortes de Tarragona el año 1135, donde junto al "joculatore" se nombra al milite salvatge, y además se prohíbe que nadie haga a otro ser caballero salvaje[...] Milá [...] sospecha que Peire Salvatge pertenecería a la clase de los caballeros salvajes; en Francia hallamos como nombre de persona Sauvage de Béthune, Sauvage d'Arras, poetas del siglo xiii [...] de los cuales podemos pensar lo mismo sin que sepamos el alcance de esta prohibición. Después en la Crónica de Ramón Muntaner, contando las fiestas con que en Valencia celebró Jaime I el viaje de Alfonso X, el año 1275, no nombra juglares, y solo menciona las justas de los cavalleros salvatges [...]

En cuanto a su oficio, apunta Menéndez Pidal:

En las cortes señoriales los caballeros salvajes hacían respecto a los señores el oficio de mensajeros, como los juglares lo hacían respecto a los trovadores; así el caballero salvaje del conde de Urgel llevó, en 1375, al rey Pedro el Ceremonioso la

<sup>833</sup> También lo relaciona el *DPESO* con otras voces: *cabellera de salvaje*; *danza de salvajes y armenios*; *rostro de salvaje* y *vestido de salvaje*.

<sup>834</sup> *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991. *Apud* Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [20 de octubre de 2015].

noticia del matrimonio de la hija de Teresa de Entenza. [...] La literatura nos indica también este oficio en la versión española medieval del Tristán de Leonís, donde vemos que "Dinadán era cavallero salvaje... gran esgrimidor... y ¡va muchas veces por mensajero de una corte a otra y escarnecía y burlava con todos, así que todos folgavan dél e avían plazer con sus palabras" [...]

Por último el empleo cortesano del caballero salvaje se relaciona con el uso general heráldico de dibujar dos salvajes como tenantes de los escudos de armas señoriales.[...]

Pero el caballero salvaje no actuaba solo en las cortes. Se les veía también entre los estudiantes, según las Constituciones de la Universidad de Lérida en 1300 [...] Era también un tipo callejero: el infante don Juan de Aragón, en 1380, increpa duramente a unos individuos, cuyo nombre no precisa, por el poco interés que mostraban por la guerra de Cerdeña, y les echa en cara que se hacen "cavalieros salvatges per places e per carreres". [...]

Y añade algunos datos sobresalientes sobre su ascendencia y caracterización física:

En Castilla creo que el caballero salvaje entra importado de Aragón. La más antigua cita que conozco es de comienzos del siglo XV, del poeta Villasandino, cuando ponderando la liberalidad de los ricos con la gente que les divierte, dice:

A truhán o albardán  
o caballero salvaje  
bien les dan de lo que han...

Y más tarde, Diego de San Pedro comienza su *Cárcel de Amor* (hacia 1480) con una alegoría del Deseo amoroso, representado en "un cavallero assi feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje", el cual lleva cautivo un enamorado a la cárcel de amor.

En fin, no ya caballero salvaje sino simplemente el hombre salvaje, como máscara o disfraz, es conocido en muchos países.

Este es el grabado de la edición catalana de *Cárcel de amor*, en el que aparece el caballero salvaje descrito:



Fig. 5 El caballero salvaje en un Grabado de *Cárcel de Amor* (ed. Barcelona, 1493)

Por último, Menéndez Pidal también nos deja unos apuntes con la caracterización lingüística del personaje, escogiendo como testimonio, precisamente, al caballero salvaje de Gil Vicente, Camilote:

Por una curiosa escena del poema catalán *Facet o Libre de cortesía*, hacia 1360, 95 Publicado por A. Morel Fatio, en *Romania*, XV, 1886, pág. 192, etcétera. se ve que la gracia en el habla del caballero salvaje consistía en la exageración del lenguaje cortesano, con abultadas alabanzas a los otros y vanagloria propia; lo cual se comprueba en la tragicomedia de Gil Vicente *Don Duardos* (1525) [...]

Encontramos, pues, en Camilote, la encarnación de un *tipo* literario de considerable recorrido, al menos, en otras Cortes, y muy reconocible por el público. Ello nos hace pensar en su representación por parte de un especialista —como da a entender Menéndez Pidal— muy cercano a la juglaría. Si Vicente disponía de algún *entretenedor* especializado o, como poco, buen conocedor del *tipo*, Camilote pudo representarse perfectamente como dicta la tradición establecida.

No obstante, este *caballero salvaje* se presenta de la mano de una dama fea y ambos, en conjunto, pueden funcionar como elemento simbólico, además de como entretenimiento

cómico. De hecho, Stanislav Zimik<sup>835</sup> apunta que la fealdad de Maimonda puede representar la fealdad de los espíritus deformados, pues no hay amor genuino en su corazón, solo convención. Desde el punto de vista cómico, no hay duda respecto a la jocosidad implícita en la grotesca descripción de este personaje, aunque sí pensamos, como Zimik, que este no es su único cometido en la pieza.

Camilote y Maimonda se presentan, en cuanto a su técnica, mucho más libres para llevar a cabo una caracterización gestual más hilarante que la de los cortesanos ajenos al mundo de monstruosidad en que se insertan. Sirva como ejemplo su presentación ante la Corte, ya que conforman una pareja prodigiosamente fea y es este el aspecto gracioso que se explota. Momento de una gran comicidad, pues Camilote presenta a su amada como la cumbre de toda belleza y la Corte comienza a mofarse de ambos, haciendo referencia a la vejez o espantoso rostro de la moza. Veamos un diálogo repleto de ironías y dobles sentidos:

Chegam diante o Emperador e diz Camilote:

CAMILOTE	Clarísimo emperador Sepa vuestra majestad imperial que esta doncella es la flor de la hermosa beldad natural.
EMPERADOR	Cúya hija es si sabéis?
CAMILOTE	Hija del sol es por cierto.
EMPERADOR	Bien parece. En qué intención la traéis?
CAMILOTE	Por mostrar por quien soy muerto que merece.
EMPERADOR	Cobrastes alta ventura. Qué años habrá ella?
CAMILOTE	[...] Empero señor será <i>muchacha de cuarenta años</i> mas o menos

---

<sup>835</sup> *Op. cit.*, pp. 301-302.

[...]

AMANDRIA                      Señoras qué cosa es ésta?

ARTADA                        Ésta debe ser Gridonia  
o Melisa.

FLÉRIDA                        Parece a la *reina Dido*  
y *Camilote a Eneas*.

[...]

*Espantado es mi sentido*  
Quién hizo *cosas tan feás*  
*namoradas?*<sup>836</sup>  
(vv. 205-270)

Todos se sienten insultados por el atrevimiento de la declaración de Maimonda como la dama más bella de la Corte, que enfrenta a Don Robusto con Camilote por el desprecio que este hace a Flérída (“comparáis una estrella / a un pardal” vv. 329-330). En juego está la reputación de los caballeros, la belleza de las damas y la “grinalda” (girnalda) (v. 395) que Camilote pone en juego para ofrecerla a la dama más bella. Salen de la escena para combatir —como dictan las acotaciones— y entran en escena Don Duardos y la Infanta Olimba:

CAMILOTE                      Vos señor Emperador  
dais licencia?

EMPERADOR                    Sí doy y *allá quiero ir*  
*ver el campo* y el loor  
y la sentencia.  
(vv. 419-423)

*Estes se vão todos* e entra a infanta Olimba com dom Duardos.

Se presenta, a partir de ahora, el contraste del amor verdadero que siente Don Duardos frente al convencional amor cortés que acaba de ponerse en escena. La infanta Olimba dice a Don Duardos qué estrategias debe seguir, teniendo en cuenta el tipo de personas y de amor de que se trata:

---

<sup>836</sup> Los subrayados son nuestros.



OLIMBA

No la tengáis por perdida  
que lo mucho no se alcanza  
a bel placer.

Muchos son enamorados  
y muy pocos escogidos  
que amor  
a los más altos estados  
aunque los haga abatidos  
es loor.

Dígolo porque si a Flérída  
amáis como habéis contado  
y referido  
*cúmpleos mudar la vida  
y el nombre y el estado  
y el vestido.*

DOM DUARDOS

Y aun el ánima mía  
mudaré de mis entrañas  
al infierno.

OLIMBA

[...]

Iros hes a su *hortelano*  
*vestido de paños viles*  
con paciencia  
de *príncipe* hecho *villano*  
porque las mañas sotiles  
son prudencia.

[...]

Llevad estas *piezas de oro*  
y esta *copa de las hadas*  
*preciosas*  
ternéis las noches de moro  
y ternéis las *madrugadas*  
*muy llorosas.*

Haced *que beba por ella*  
Flérída, porque el amor

que le tenéis  
 a ella os terná ella  
 y perdida de dolor  
 la cobraréis.<sup>837</sup>  
 (vv. 463-507)

Así pues, Don Duardos, que ya ha comprendido que la verdad de los sentimientos es esencial, decide conquistar a Flérída *mudando la vida, el nombre, el estado y el vestido*. Se despoja de su nombre y condición, renunciando también a su apariencia (sus vestidos), es decir, abandona su aspecto de caballero para tomar los *viles paños*. El adjetivo *vil* vale también por *villano*, como apunta Covarrubias:

Del nombre latino *vilis*, vale hombre baxo, de ruin casta y de poca estima, y aunque se escribe con una l, puede traer origen de villa, que vale aldea, y que sea lo mesmo que villano; y dize más la baxeza de su persona y de su condición y trato, porque deste nombre deduzen el de viliaco o vellaco; sin embargo que lo más cierto sea de *velial*.<sup>838</sup>

De esta forma, los *paños viles* serían equivalentes a *paños* o *vestidos de villano*, y parte del vocabulario específico del atuendo de los actores y personajes *típo*.

Los hortelanos que cuidan la huerta de Flérída hacen pasar a Don Duardos por su hijo, Julián, pues él les promete desenterrar un supuesto tesoro ubicado en dicha huerta y darles una parte. Gracias a la coartada que le ofrece su falsa identidad, Don Duardos consigue entrar en contacto con Flérída para darle a conocer su espíritu. Accede al disfraz de villano, que lo convierte en un ser inferior a Flérída, aunque lleva la copa con la que debe enamorarla —de lo que luego se arrepiente— y el oro para convencer a los hortelanos. En definitiva —como ya había sucedido en la *Comedia do Viúvo* o en la *Comedia de Rubena*— se continúa con el tópico del *príncipe encubierto* y Don Duardos se convierte en un hombre sencillo, aunque él mismo duda y se avergüenza:

FLÉRIDA

El hombre queremos ver  
 que los *paños* son *de lana*.

<sup>837</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>838</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 1008.

COSTANÇA ROIZ      Julián, mi hijo, mi diamán  
                                  llámaos la princesa  
                                  Flérída.

DOM DUARDOS                      Mas diesa  
                                  que todos alabarán.  
                                  Cuál corazón osa ahora  
                                  en tan *disforme visaje*  
                                  y *vil figura*  
                                  ir delante una señora  
                                  tan altísima en linaje  
                                  y hermosura.

Y vos mis ojos indignos  
 cuáles hados os mandaron  
 siendo humanos  
 ir a ver los más divinos  
 que los dioses matizaron  
 con sus manos.  
 (vv. 654-671)

Ese *disforme visaje* y *vil figura* le avergüenza, sí, pero también le asegura un acercamiento puro a su amada. Y hemos de detenernos para subrayar la expresión *disforme visaje*, que llama la atención porque *visaje* suele relacionarse con el gesto desproporcionado o la mueca. Así lo explica la lexicografía:

La mudanza del rostro, que se pone y se quita, mensajera de la pasión que está en el alma; avisa que es la vista la qual colocamos en el rostro (Cov.) # Gesto desproporcionado, o demostración reparable del rostro, con que se da à entender algún efecto, o pasión interior. Es del Latino *Visus. Gestus, us. Gesticulatio* (Dicc. Aut.) # Mueca, gesto (Terreros)<sup>839</sup>

Por otro lado, el adjetivo *disforme* se relaciona con “la cosa que de grande es desproporcionada, y por esto parece mal; y algunas veces vale tanto como cosa fea.

---

<sup>839</sup> *Apud DPESO.*

Disformidad, desproporción o fealdad.”<sup>840</sup> De este modo, *disforme visaje* serviría para describir su villana figura en contraposición al gracioso gesto relacionado con la nobleza.

Estamos de acuerdo con B. Wardropper<sup>841</sup> cuando afirma que con la toma de tales paños (viles y de lana) quiere hacerle percibir a Flérída la esencia de su ser. Eso explica, en nuestra opinión, que siga hablando como un caballero, pese a sus nuevos vestidos y rompiendo así el decoro, como le hace notar Flérída:

FLÉRIDA	Viste a Primaleón en los reinos extranjeros y sus famas?
D. DUARDOS	No es de mi condición de mirar caballeros sino a damas.
FLÉRIDA	En ti se entiende mirar?
D. DUARDOS	Conosco señora mía que soy ciego ni también puedo negar que ciego sin alegría ardo en fuego.
FLÉRIDA	<i>Debes hablar como vistes o vestir como respondes.</i>
D. DUARDOS	<i>Buen vestido</i> no hace ledos los tristes.
FLÉRIDA	Oxalá tuviesen condes tu <i>sentido</i> . [...]
D. DUARDOS	<i>Beso vuestas altas manos</i> divinales.
FLÉRIDA	Vete con la <i>bendición</i> a comer cebolla cruda tu manjar.
D. DUARDOS	Quien tiene tanta pasión

<sup>840</sup> Covarrubias, *Tesoro*, ed. cit., p. 477.

<sup>841</sup> *Apud* Stanislav Zimick, *op. cit.*, p. 269.

todo comer se le muda  
*en sospirar.*

ARTADA

El bobo *muy bien asenta*  
*sus razones* y dirán  
 sin letijo  
*si lo mira quien lo sienta*  
 que no hizo Julián  
 aquel hijo.<sup>842</sup>  
 (vv. 732-767)

Se expresa siguiendo sus sentimientos —que no quiere rebajar al habla de los villanos— porque quiere que Flérída lo ame por ser quien es realmente: un ser de elevadas y sinceras pasiones. Su verbo simboliza su alma y altura de su espíritu, por ello se niega a *mudar el habla* como hasta ahora hacían los personajes que cambiaban sus vestidos. Si no fuera un símbolo y realmente quisiera ocultar su identidad (interior) a Flérída, haría lo mismo que el protagonista de la *Comedia do Viúvo*, donde el personaje sí habla de forma rústica cuando finge su *villanía*. El disfraz de hortelano representa la sencillez y pureza de su amor; su forma de hablar expresa, pues, lo verdaderamente significativo: su nobleza espiritual.<sup>843</sup>

Pero su modo de expresión no solo es simbólico, ya que el disfraz posee una función dramática que vehicula la totalidad del drama, como apunta Álvarez Sellers:

Ese juego de ausencia-presencia, ver-no ver, saber-ignorar, articulará la historia desde el principio, sustentado por el consejo de la infanta Olimba a Don Duardos: “cúmpleos mudar la vida / y el nombre y el estado / y el vestido.”<sup>844</sup>

A partir de entonces, ambos se verán sumergidos en un conflicto permanente que gira en torno a la curiosidad de la dama y la persistencia del engaño de su amado. Como hemos visto, tal engaño fuerza que la interpretación del personaje rompa las barreras del decoro, pues Don Duardos se disfraza, sí, pero no se comporta ni habla según sus *paños*, y eso es lo

<sup>842</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>843</sup> M. Sito Alba (*Op. cit.*, p. 212) también acentúa que D. Duardos no habla *sayagués* sino en cortés castellano con “una intensidad lírica difícilmente superable”.

<sup>844</sup> «Peligros de amor y trampas del lenguaje: *Don Duardos* de Gil Vicente», *Quadrant*, 12, Montpellier, Université Paul Valéry, 1995, p. 9.

que perturba a Flérída y Artada. La innovación es total y surge un nuevo concepto del *disfraz* con su utilización como símbolo, esto es, no para ocultar la identidad de un personaje, sino para *mostrar* algo. Sus palabras le representan a él y presentan una personalidad compleja con un indudable trasfondo psicológico que los anteriores personajes no tenían porque eran *tipos* y su representación estaba basada en clichés. ¿Cómo representaría ahora este actor a un personaje del que no poseía referencias?

Evidentemente, perteneciendo la obra al primer tercio del siglo XVI, no podemos hablar todavía de una interpretación moderna tal y como la entendemos hoy, pero sí es cierto que no debe mirarse hacia otro lado ante un papel que incluye unos versos de semejante belleza e indudable valor introspectivo. Como decimos, el lirismo exacerbado de estas palabras y el hecho de reconstruir el *tipo* del caballero cortesano que todo lo dice por convención, ya avanza una caracterización psicológica que obligaría al actor a comprometerse con su personaje, pues el verismo exigido por el auditorio así lo exigiría. Si Don Duardos no habla ya como caballero sino como hombre, también el actor debería tratar de hacerlo, hecho que implicaría —digamos desde la prudencia— *declamar* con una expresividad más tendente al naturalismo. Las directrices de Visnauf se antojan indispensables para que la gestualidad del actor represente sus afectos, pero la actuación de este personaje es más compleja, ya que muestra contradicciones y un desarrollo que obligaría al actor a variar y ampliar el abanico de gestos, sobre todo, en lo referente al rostro. Soliloquios y apartes en los que muestra sus inseguridades y celos demuestran la sincera complejidad de sus pensamientos.

El miedo, la soledad, la certeza del amor, el aturdimiento ante la presencia de la amada e, incluso, el silencio deberían reflejarse en los gestos del actor apoyando las palabras del personaje. Efectivamente, hasta el silencio es utilizado por Vicente para escenificar la turbación que la visión de su amada produce en el protagonista:<sup>845</sup>

FLÉRIDA	Ha mucho que eres venido?
	En qué tierras andoviste
	Julián?
	<i>No hablas?</i>
ARTADA	<i>Está corrido.</i>

---

<sup>845</sup> Se trata de un “significativo silencio”, al decir de Álvarez Sellers (*art. cit.*, p. 11), “pues como a todo personaje en conflicto consigo mismo, el corazón no lo deja hablar”.

FLÉRIDA	Cuánto había que fuiste?
ARTADA	Bendiga Dios el niño cómo es <i>bonito y despierto</i> no lo veis? [...]
ARTADA	Mas echémosle a nadar en el tanque.
AMÁNDRIA	Bien será!
ARTADA	Suso vamos.
FLÉRIDA	Por qué no quieres hablar? <sup>846</sup> (vv. 672-693)

Las didascalias implícitas son claras respecto al comportamiento del actor que, sin hablar, debería tratar de hacer algún gesto —quizás con su mirada— que expresara la turbación que su alma sufre. Dos veces le pregunta Flérída el porqué de su mudez, mientras Artada y Amandria se dedican a hacer burla de quien creen un simple (“bonito y despierto”), que se encuentra “corrido” de vergüenza. Interesante adjetivo, pues proviene de *correrse*, que según Covarrubias:

Vale afrentarse, porque le corre la sangre al rostro. Corrido, el confuso y afrentado. Corrimiento, la tal confusión o vergüenza. Andar corrido, andar o afrentado, o trabajado de una parte a otra.<sup>847</sup>

Expresión que, junto a otras como *demudarse*, forma parte del vocabulario de un actor, que debe poder representar estas sensaciones, reacciones y sentimientos. La mudez, el silencio y la apreciación de los personajes femeninos debían ir acompañados de una adecuada puesta en escena del personaje, seguramente mirando a Flérída, como expresa cuando explica su comportamiento:

D. DUARDOS	Señoras <i>cuando el corazón</i> <i>del esfuerço tiene mengua</i> ya se piensa
------------	--

---

<sup>846</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>847</sup> *Tesoro*, ed. cit., p. 363.

que de fuerza y con razón  
*será turbada la lengua*  
*y suspensa.*

Porque *yo vide a Melisa*  
 esposa de Recendós  
 que Dios pintó.  
 Vi Viceda y Valerisa  
 por quien el rey Arnedós  
 se perdió.  
 Vi la hermosa Griola  
 Emperatriz d' Alemaña  
 y sus doncellas.  
 Vi Gridonia una sola  
 imagen de gran hazaña  
 entre las bellas.

Y vi Silveda y Finea  
 graciosísima señora  
 mucho linda  
 vi las hijas de Tedeo  
 y vi la ifanta Campora  
 y Esmerinda.  
*Mas con vuessa hermosura*  
*parecen mozas d'aldea*  
 con ganado  
 parecen viejas pinturas  
 unas damas de Guinea  
 con brocado.

Son unas sombras de vos  
 y figuras de unos paños  
 de Granada  
 y tales os hizo Dios  
 que *aunque esté mudo mil años*



no es nada.

(vv. 696-731)

Ese *turbarse* y *suspenderse la lengua* es, sin duda, un bello sinónimo de *enmudecer* o permanecer en silencio. Ya el *DPESO* recoge con el mismo significado *enmuder*, *entorpecer la lengua*, y creemos que esta expresión denota lo mismo, atendiendo a los testimonios que muestra el diccionario:

“Aquí enmudece la lengua, / aquí me falta el aliento...”(Calderón, *Príncipe*, II, vv. 1318-9) → “Aquí la voz / se pasma, aquí se entorpece / la lengua, y el labio aquí / se tropieza balbuciente.” (Calderón, *El José de las mujeres*, III, vv. 2442-5)

En cuanto al personaje de Flérída, experimenta, si cabe, una evolución mayor o más explicitada en el texto que la del propio Don Duardos: pasa de la alegría en su primera incursión a la huerta a las dudas y la incertidumbre al verse en el trance de escoger entre arriesgar la seguridad que su *estatus* le proporciona o ceder ante la fuerza de la pasión de un hombre cuya identidad no conoce —aunque intuye. Incluso intenta rebelarse contra sus propios sentimientos ante la determinación de las ardientes palabras de Don Duardos:

D. DUARDOS

[...]

sed vos Roma yo Trajano

para vos.

Sed para mi Constantino

[...]

y yo la moza del molino

la qu'él hizo por amor

emperadora.

[...]

FLÉRIDA

Vámonos daquí Artada

de esta huerta sin consuelo

para nos.

De fuego seas quemada

y sea rayo del cielo

plega a Dios.<sup>848</sup>

(vv. 1749-1768)

Creemos que el ejemplo es bastante gráfico y representa bien las contradicciones internas de una mujer cada vez más rendida a la pureza del amor de Don Duardos. Estamos de acuerdo con Stanislav Zimick<sup>849</sup> cuando señala la enorme importancia de los diferentes estadios por los que pasa el alma de Flérída; los tránsitos de uno a otro son, incluso, más destacables que los del propio Don Duardos.

Flérída bebe de la copa encantada y comienza a ver a Julián de otra manera. Este cáliz puede simbolizar que el amor vaya entrando en ella, que comienza a ver en su figura algo más que a un simple labrador:

FLÉRIDA	Mucho mejor empleado te debieras emplear. <i>Tu figura</i> <i>en tal hábito y tonsura</i> <i>causa pesar en te viendo.</i>
DOM DUARDOS	Pues aún quedo debiendo loores a la ventura.
FLÉRIDA	No fuera mejor que fueras a lo menos <i>escudero</i> <i>muy honrado?</i>
DOM DUARDOS	Oh señora así me quiero <i>hombre de baxas maneras</i> que el estado no es bienaventurado que el precio está en la persona. (vv. 1032-1046)

En Flérída encontramos a una mujer que también ha de desafiar los tópicos del amor cortés —he aquí su diatriba—, pues ha de ser ella quien se sacrifique por su amado, ya que

---

<sup>848</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>849</sup> Cf. *Op. cit.*, pp., 98-99.

este le exige que abandone su casa para fugarse con él sin tener ninguna certeza.<sup>850</sup> No obstante, escucha decir que es caballero, aunque Artada le recuerda que ella debe casarse con un príncipe:

ARTADA

Qué haréis?

Tenéis príncipe en Hungría  
y en Francia  
que vos muy bien merecéis  
y príncipe en Normandía  
que es ganancia.  
Tenéis príncipe en romanos  
don Duardos en Inglaterra  
gran señor  
y todos en vuestras manos.  
Julián me da la guerra  
por amor.

FLÉRIDA

Esta noche lo aceché  
y *dixo que es caballero*  
*y no hortelano.*  
Sabed d'él por vuestra fe  
qué hombre es que *crer no quiero*  
*que es villano.*  
(vv. 1152-1069)

Su amor, como el de Don Duardos, enardecerá poco a poco su pasión y ambos llegarán a acusarlo también físicamente. En esos momentos, la actuación de los actores debe cambiar y acompañar sus palabras, atendiendo a las didascalias implícitas que nos proporciona el texto:

---

<sup>850</sup> Como señala Álvarez Sellers: “Haciendo gala de una modernidad inusitada, Gil Vicente convierte lo que podría haber sido una trama ejemplar de amor cortés en una reflexión acerca de los sentimientos y los valores sociales a los que deben dirigirse. [...] otorga el protagonismo a la mujer, objeto encumbrado por los poetas cortesanos para ser, en el fondo, sujeto pasivo de sus afectos. Bien distinto es el planteamiento de *Don Duardos*. Es cierto que el caballero es quien toma las riendas del destino para dirigir hacia él el corazón de su dama [...]” (“Personajes femeninos en la Literatura ...”, *op. cit.*, pp. 8-9.)

COSTANÇA ROIZ

Es mi hijo muy sesudo  
 nuese señor me lo guarde  
*sospira de tarde en tarde*  
 pero *quexasse a menudo*  
 qu'el ánima se le arde.  
 [...]  
 Señora no sé qué ha  
 sus lágrimas son iguales  
 a perlas orientales  
 tan gruesas salen dallá.

Vem dom Duardos *com sua enxada* e diz:

Madre dónde iré cavar  
 que no puedo estar parado  
*ni sosiego?*  
 No se entienda descansar  
 en mí porque *descansando*  
*muero luego.*  
 (vv. 1190-1205)

Y posteriormente:

Indo-se Flérída com suas damas *chorando*, diz Artada:

FLÉRIDA                      Cómo *vais así* señora?  
 No sé, *llóranme los ojos*  
*de contino*  
 y también mi alma llora  
 y son tantos mis *enjos*  
 que me fino.

*Vendo dom Duardos a pena de Flérída*, diz:

*Oh mi ansia* peligrosa

*dolor* que no tiene medio  
 pues busqué  
 medicina provechosa  
 y con el mismo remedio  
 me maté.

Que si Flérída es herida  
 de tal dolor como yo  
 tan extraño  
*oh cuitada* de mi vida  
 mi corazón qué ganó  
 en tal daño?  
 Oh Olimba qué heciste  
 que para remediarme  
 de mil suertes  
 heciste a Flérída *triste*  
 y *verla triste es matarme*  
 de mil muertes.  
 La copa me echó en medio  
 de un placer que me desplace  
 y descontenta  
 pues ahora qué remedio  
 que lo que me satisface  
 me atromenta.  
 (vv. 1279-1308)

Y todas estas cuitas, las de uno y el otro, las recoge el tercer personaje que más caracteriza a la pareja: el paisaje. Este adquiere entidad propia al ser el confidente de las angustias e ilusiones de ambos, convirtiéndose así en símbolo de su interior. Dámaso Alonso expresa con gran finura su valoración al respecto:

Pero el pomar, la huerta no es solo el sitio de vagar de Flérída y sus damas, el lugar de las largas lamentaciones amorosas de Don Duardos, el punto de cita de las semideclaradas entrevistas; no es solo el fondo luminoso y aromado de la trama simple y deliciosa. La huerta es más: es esencial a la concepción vicentina del *Don*

*Duardos*; es un personaje mudo, que está en las mentes y en los corazones de todos, que preside la acción y muy lejos de candilejas y tramoyas, o, si queréis, de la tela del vestuario, transforma la escena en encantada y encantadora criatura de arte.<sup>851</sup>

El simbolismo es, pues, esencial para la comprensión de una obra de hondura psicológica, que esconde tras de sí cierto trasfondo humanista y reacciona contra un esquema del pasado para reclamar la importancia del interior del ser humano. Vicente siempre había criticado al hombre que se guiaba por las apariencias y que no cultivaba su espíritu, su alma, pero, hasta la composición de *Don Duardos*, no explicita de tal forma la valía del hombre *per se* y no por su pertenencia a una clase privilegiada.

Así, cuando Flérída decide unirse a Don Duardos sin saber todavía quién es —aunque ya vestido de Príncipe tras matar a Camilote y ganar la guirnalda—, vence ese amor puro e inevitable, representado a través de la escena en que ambos embarcan hacia su futuro con la flota de Don Duardos:

PATRÃO	Señor es ya plenamar y son horas naturales de partir por que puedan bien nadar las diez galeras reales y salir. Y las otras medianas y las fustas y galeras y las naves están y vienen lozanas espalmadas y ligeras como aves.
	Parta vuesa señoría pues la noche hace oscura y es hora.
DOM DUARDOS	Qué decís señora mía?
FLÉRIDA	Ya me di a la ventura

<sup>851</sup> Dámaso Alonso (ed.), *Tragicomédia de Don Duardos*, Madrid, CSIC, 1942, «Introducción», p. 22.

mi señora.

Y pues sabe este pumar

y la huerta mi dolor

tan profundo

quiero que sepa la mar

que el amor es el señor

deste mundo.

(1965-1888)

Gana un amor que Don Duardos defendía puro, aunque proviniera de un villano. Todo el mundo queda igualado ante el amor verdadero, el amor espiritual y, por ello, la pareja de hortelanos Julián y Constança sale a escena mostrando un amor basado en lo cotidiano tan verdadero y profundo como el de Don Duardos y Flérída. Por supuesto, también les pertenecen escenas con tintes cómicos y actúan según su condición sencilla, sin cortesía, aunque con gran sensibilidad. Aunque aparecen cultivando el huerto, también sirven para caracterizar el amor sincero:

JULIÁN	Veníos acostar señora.
	Soledad tengo de ti
	oh tierras donde nascí.
CONSTANÇA ROIZ	Ay mi amor cantalda ahora.
Canta JULIÁN	Soledad tengo de ti
	oh tierras donde nascí.
Falado	Bien solía yo mosicar
	nel tiempo que Dios quería.
CONSTANÇA ROIZ	Como os oyo cantar
	llórame ell ánima mía.
JULIÁN	Vámonos ora acostar.
	(vv. 815-825)

Bello momento de amor y ternura, que presenta a unos simples villanos como seres capaces de amar. Como vemos, pese a que ellos también protagonizan momentos graciosos, en este caso deben también cantar esta cancioncilla, seguramente de origen popular.

Así pues, este tipo de lírica inserta a lo largo de toda la pieza, adquiere más significado del aparente, pues contribuye al desarrollo de la acción. Como decíamos al principio, se vuelve quizás a cierto estatismo dada la calidad social de los protagonistas —son figuras *altas* y deben comportarse con decoro y alejándose de los personajes de farsa—, así como por la importancia de la palabra que, en su versión musicada, sirve para hacer avanzar la acción y caracterizar a los personajes. Lo indican pasajes como el siguiente:

FLÉRIDA

*Tañed vuessos instrumentos*

que *pensativa* me siento  
y de un solo pensamiento  
nacen muchos pensamientos  
sin ningún contentamiento.  
*Yo sospecho*  
*en el centro de mi pecho*  
y *mi corazón* sospecha  
que esta cosa va derecha  
para yo perder derecho.

*Tocam as damas seus instrumentos, e diz Artada:*

ARTADA

Señora qué cantaremos?

FLÉRIDA

Julián lo dirá presto.

D. DUARDOS

Señoras cantad aquesto:  
Oh mi pasión dolorosa  
aunque penes no te quexes  
ni te acabes ni me dexes.

Dos mil sospiros envió  
y doblados pensamientos  
que me trayan más tormentos  
al triste corazón mío.  
Pues amor que es señorío  
te manda que no me dexes  
no te acabes ni te quexes.



FLÉRIDA

Mas cantad esta canción:

Quien pone su afición  
do ningún remedio espera  
no se aquexe porque muera.

D. DUARDOS

Mas podéis muy bien cantar:  
Aunque no espero gozar  
galardón de mi servir  
no me entiendo arrepentir.<sup>852</sup>  
(vv. 1222-1252)

Con esta doble función de la lírica, Gil Vicente se avanza a Lope, quien explotará con genialidad este recurso en sus obras. Y, no obstante, aquí también funciona para intuir a un actor que, además de recitar la enorme cantidad de versos correspondientes tanto a Flérída como a Don Duardos, posee la habilidad del canto. Si bien es cierto que, por ejemplo en el pasaje anteriormente reproducido, salen a escena las damas de compañía de Flérída para tañer los instrumentos, siendo esta su única función en la obra.

El Patrón del barco, por otra parte, aparece tan solo para anunciar la partida, pero también para dar fin a la pieza cantando un romance junto a Don Duardos, Flérída y Artada:

PATRÃO

Lo mismo iremos cantando  
por esa mar adelante  
a las serenas rogando  
y vuestra alteza mandando  
que en la mar siempre se cante.  
(vv. 2051-2055)

Dice la acotación explícita que el largo romance que cantan todos primero se representa: “Este romance se disse representado e depois tornado a cantar por despedida.” Sin atrevernos a adjudicar dicha didascalía a Gil Vicente, hemos de reconocer que puede ser indicativa de que esa era la forma en que se esperaba representar la obra.

Respecto al resto de personajes, juzgamos importante señalar que, frente a la pareja galán-dama, cuya interpretación se encontraría constreñida por la convención de su posición social, los hortelanos se mostrarían más apegados a la tradición de representación de pastores

---

<sup>852</sup> Los subrayados son nuestros.

idealizados. Por su parte, Artada, en su papel de dama servidora fiel, propicia los encuentros de los enamorados y es más libre —junto a Amandria— para mostrar ciertos registros cómicos mediante el uso de la burla y la ironía.

En conclusión, todo parece destinado a presentar un modelo ideal de amor verdadero encarnado en los personajes de Don Duardos y Flérída. Su construcción se realiza mediante los largos monólogos y soliloquios que ambos protagonizan, pero también gracias a la contraposición que ofrecen otros personajes.

La lírica y el paisaje también contribuyen a una recreación que solicita, no hay duda, la intervención de un actor que debió ir más allá para representar con verismo estos novedosos personajes. Palabras de tanta altura y dignidad requieren gestos, dicción y movimientos acordes con ellas, apartados de la grandilocuencia y exageración de los discursos del amor de convención literaria del cual son paradigma Maimonda y Camilote.

En los versos de esta obra maestra de la literatura y —no lo olvidemos— del teatro, se entrevé la presencia de un actor que ya sentimos más cercano al que ahora conocemos.

### 3.3.4. Conclusiones

Mientras la estructura de las moralidades es más visual, iconográfica y posee un alto nivel de complicación simbólica, las farsas se apoyan en la acción o, mejor, en las acciones de los personajes. Así, ya desde las primeras piezas nos encontramos con los mismos *tipos* que comparecen ante la Justicia divina en la trilogía de las *Barcas*. Pero mientras allí asistíamos al *relato* de sus pecados —que los identificaba como personajes—, aquí los vemos pecar, los vemos *en acción*.

Los contemplamos y oímos errar, como decimos, con lo cual no hace falta que aparezca en escena el símbolo de su pecado: se trata de otro lenguaje escénico. Defendemos la presencia de acción y diversos comportamientos vocales en el *Auto Pastoril Castellano* y, sobre todo, en el de la *Barca do Inferno*, así como un nivel escenográfico que exigía bastante complicación. No obstante, va a ser en las farsas donde hallemos un mayor nivel de movimiento y juego escénico. Se trata, desde luego, de un teatro basado fundamentalmente en la palabra, aunque en este género la acción adquiere protagonismo, pues cuenta la historia y asume una mayor importancia en la identificación del personaje a través de acciones mímicas o vocales. Se pierde el alto nivel de diégesis visual de las moralidades para evolucionar hacia un mayor predominio de la acción sobre el símbolo. El *maestro* A. José

Saraiva<sup>853</sup> inspira nuestras palabras al señalar que los vicios de las moralidades se convierten en personajes *tipo* y estos, a su vez, evolucionan conforme sus pasajes (acciones o características célebres) van adquiriendo autonomía. Según esta idea, los personajes de la trilogía de las *Barcas* están muy cerca de la tradición medieval y su frecuente aparición en escena irá puliéndolos hasta dejar tan solo aquellos que mejor los identifique como *tipo*.

Las moralidades se encuentran más cercanas al rito por su temática explícita e incluso por su morfología: tanto en el caso de las églogas con el desplazamiento secular hacia el *pesebre* y cercanía general al *officium pastorum*, como en el de las alegorías con la complicada elaboración bipartita en cuya puesta en escena todo *significa*. Por otra parte, el didactismo inherente al género es más explícito y esperado por el público, por lo que la actitud de los actores siempre debe ser algo más comedida, quizá obligando a realizar una actuación a modo de *exemplum*. Los personajes, aunque no evolucionan, son doblegados por su condena y ese es un momento que encierra cierta gravedad al contrario de lo que sucede en las farsas, donde no asistimos nunca a un asunto de semejante magnitud, pues, si existe en alguno de ellos algún cambio, nunca es trascendental sino producto de situaciones jocosas. El lirismo del momento de la Adoración del *Auto Pastoril* en *Castelhano* o el del reconocimiento y orgullo patrio ante los cuatro Caballeros de la Orden de Cristo que suben a la Barca del Ángel, tampoco tendrá correlato en ninguna de las farsas, en las que todo es juego, engaño y burla.

Por su parte, las farsas muestran una mayor proximidad a la tradición folklórica y teatral anterior practicada en la calle y no tanta a la desarrollada en el templo. El contacto con las formas paganas de teatralidad o *parateatralidad* medieval se adivina importante en la riqueza temática y morfológica del teatro vicentino. Y si bien los *tipos* son los mismos que en las moralidades, en estas los personajes parecen estar contruidos con una mayor libertad creadora y expresiva, la cual, creemos, daría un margen mucho mayor a los actores. Así, mientras en las moralidades hallamos personajes más planos, pues al autor le interesa verlos reducidos a una única faceta —la del pecado que los conduce a embarcar en el batel infernal— en la farsa se amplían los matices del personaje o se potencian los existentes.

El Hidalgo, la Alcahueta, el Judío, ... todos actúan en ambos géneros, pero la lejanía del ritual religioso le permite una mayor libertad creadora al autor. Por ello, encontramos más indicios textuales de actuación. Además, la propia estructura no es tan cerrada, no

---

<sup>853</sup> Gil Vicente e o fim ..., *op. cit.*, pp. 107-113.

significa tanto y permite la utilización de más recursos para enriquecer situaciones y personajes.

Finalmente, en las comedias de temática caballeresca —*Don Duardos y Amadís de Gaula*—, Vicente tratará de reflejar una Corte ideal, recreando ya no escenas entre pastores sino entre damas y caballeros. Marginados en estas obras los pasos cómicos ensayados una vez tras otra en las farsas, otro tipo de comicidad impregna esta nueva escena y la carcajada dará paso a la sonrisa. Nuestro autor sabe que no puede representar de la misma forma las *baxas* y las *altas figuras* y, por ello, acude a otras fuentes de personajes ideales: la materia novelesca.

En las comedias, una mirada superficial podría llevarnos hacia el pesimismo, pues en ellas el *Mestre Gil* parece regresar a un teatro de más palabras y menos acción. Pero esto solo ocurre en apariencia, pues si bien es cierto que el decoro le impide construir de la misma forma los personajes de farsa y los de comedia, también lo es que logra escalar un peldaño más, pues evoluciona no hacia el teatro de palabras ni al de la acción, sino hacia el teatro del personaje.

El autor decide practicar un cambio en su forma de hacer teatro y comienza a representar altas figuras. Todo en *Don Duardos* está creado para caracterizar a los personajes: la acción es personaje, el paisaje es personaje, la lírica es personaje... La actuación, por tanto, también ha de ser más comprometida, más profunda, menos estereotipada. Podría argumentarse que *Don Duardos* es una obra escrita para ser leída —declamada— por su exquisitez retórica y su extensión, pero no lo creemos probable porque sus versos encierran dramatismo, conllevan acción, cambio, evolución.<sup>854</sup>

Por supuesto, el decoro mismo impediría que los actores se movieran o gesticularan como en las farsas, pero podemos notar cómo el autor pone a su servicio todas las herramientas a su alcance para que este represente su figura *de veras*. Además, hay condicionamientos por tratarse de caracteres cortesanos y, aunque también encontramos pasajes cómicos o burlescos, nunca una ironía podrá sonar igual en boca de Cismena que en la de *Inês Pereira*. Tampoco la manera de relacionarse entre ellos será la misma.

---

<sup>854</sup> Alfredo Hermenegildo reconoce que la falta de precisión del juego entre didascalias implícitas y explícitas parece responder, en un principio, a que la obra fue escrita para su difusión impresa, pero, ya en un segundo tiempo, esta hipótesis se desvanece porque “en el texto hay una virtualidad teatral que, cuando se hace realidad, rompe todo equívoco” (*El teatro del siglo XVI...*, *op. cit.*, p. 49). Otros autores opinan, por el contrario, que el texto posee un carácter narrativo que pone fuera de duda que se divulgara antes de ser representado (Óscar de Pratt, citado en S. Reckert, *Espíritu e Letra de...*, *op. cit.*, p. 46).

Tanto en la *Comédia de Rubena* como en *Don Duardos*, se construyen los modelos de conducta a través de los caracteres de los diversos personajes por oposición. Veremos cómo las figuras positivas siempre encuentran su contrapunto negativo, hecho bastante importante y novedoso puesto que en las farsas encontrábamos solamente auténticos prodigios de fealdad moral.

La *Comedia de Amadís* (1523 ó 1533) y la *Tragicomedia de Don Duardos* sí nos muestran a mujeres perfectas cuyo lado más oscuro habían revelado las farsas; forman parte de un mundo idealizado, con la consiguiente tipificación de roles que hombres y mujeres han de desempeñar. Diálogos, acciones y espacios están destinados a recrear ese mundo perfecto inspirado también por las novelas de caballería, ese ambiente en que las palabras, gestos y movimientos de los actores deberían *significar* también esa idoneidad totalmente alejada de las farsas.<sup>855</sup> Notemos cuán distinta es la actitud de Oriana (*Tragicomédia de Amadís*), por ejemplo, en comparación con las mujeres *farsescas* ante las apasionadas palabras de amor de Amadís durante su fugaz encuentro en la huerta: le pide “más cortesía”, pues su parlamento se “passa de ardidez”.<sup>856</sup>

Sin buscar la carcajada sino más bien la sonrisa, estos nuevos dramas presentarán personajes dotados de una mayor profundidad psicológica, que reflexionan sobre el sentido de su propia vida o sobre el amor. Sobre todo en las comedias gestadas a partir de novelas de caballería, Gil Vicente se atreve por nuevas sendas, presentando personajes que expresan sus miedos y deseos a través de técnicas como el *soliloquio*, creando momentos de gran lirismo que, sin duda, requerirían un actor muy distinto al de las farsas. Nos interesa reproducir aquí la definición de soliloquio que ofrece Patrice Pavis:

Discurso que una persona o un personaje se dirige a sí mismo. El *soliloquio*, más aún que el *monólogo*, se refiere a una situación en la que el personaje medita sobre su situación psicológica y moral, desvelando de este modo, gracias a una convención teatral, aquello que, de lo contrario sería un simple monólogo interior. La técnica del soliloquio revela al espectador el alma o el inconsciente del personaje: de aquí, su

---

<sup>855</sup> Álvarez Sellers ha estudiado las claves de la relación entre las novelas de caballería y las comedias vicentinas, destacando la importancia de estas últimas en el panorama teatral áureo. («Da novela de cavalaria à comédia renascentista: *Don Duardos* e *Amadís de Gaula* de Gil Vicente», *Límite*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007).

<sup>856</sup> *Amadís de Gaula*, incluida en la *Compilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente*, ed. cit., vol. II, p. 90.

dimensión épica y lírica, y su capacidad para convertirse en un fragmento escogido separable de la obra y dotado de un valor autónomo [...] <sup>857</sup>

Un amplio sector de vicentistas ha afirmado categóricamente la dimensión psicológica de los personajes de esta obra; a nosotros nos parece obvio que aquí los largos soliloquios reflejan dicha dimensión, haciendo avanzar la trama. En nuestro análisis, ya hemos visto que dichos parlamentos no son, en nuestra opinión, una oportunidad para el lucimiento poético del autor, sino momentos exigidos por las necesidades dramáticas y, por tanto, con una funcionalidad clara.

El actor, pues, se presenta como el heredero de toda la *tejnë* acumulada a través de la práctica de otros géneros, pero debe aparecer transformado en estas obras en un personaje inédito en el tablado cortesano, es decir, debe representar un personaje que *aún no ha sido*. Tiene a su alcance las propias herramientas con que el autor lo ha dotado a través del texto y la intuición que pueda proporcionarle esa herencia gestual de que es depositario.

Desde luego, estos actores y autores todavía no profesionales sí tienen conciencia de que no puede representarse con los mismos matices cómicos a las criadas o rústicos en las farsas que en las comedias y, además, tienen la técnica necesaria para llevar estas diferencias a escena. Hoy podemos rastrear dichas diferencias a través de un estudio pormenorizado de las marcas dramáticas conservadas en el texto.

---

<sup>857</sup> *Op. cit.*, p. 430.

#### IV. Conclusões

*Hacia el actor profesional en el teatro peninsular del Renacimiento* é o título desta tese de doutoramento que nasceu há alguns anos entre salas de aula e projetos de pesquisa na Universidade de Valência. É um título que anuncia uma viagem, uma viagem em direção a alguém, a uma arte, a um lugar e a um tempo... Mas era um destino incerto, uma vez que a estrada mal tinha sido percorrida e só parecia haver memória dessa arte por detrás das palavras. O título desenha um ponto de interrogação, dirigindo a nossa atenção para um ator que não é chamado assim por ninguém, porque ainda não é profissional; está no processo de ser, localizado no *status* —*inter mundi*— conferido pela palavra «hacia».

Presumimos que houve três autores no Ocidente peninsular que desenvolveram a sua carreira teatral sob o patrocínio de uma nobreza ostentatória e com projetos políticos em expansão. O trabalho desses dramaturgos consistiu em reformular as tradições parateatrais até transformá-las em texto e ação. Assim nasceu a primeira geração de autores responsáveis pela origem do teatro na Península Ibérica. Interessava-nos saber se os intérpretes que colocaram este teatro em cena —que estavam geográfica e culturalmente unidos— poderiam ser considerados, também, uma geração; queríamos saber se havia técnica no seu trabalho ou se teríamos de esperar até à chegada de Lope de Rueda e das empresas profissionais para encontrá-la. A nossa tese pretendia que toda a técnica que encontramos nos atores a partir de 1540 não poderia ter saído do nada. Para a conceção e desenvolvimento da *tejné* foi necessária uma práxis, ou *training*, realizada por um ator anterior, que a crítica não costuma estudar por estar fora do âmbito profissional e por fazer equilibristas nos limites da existência num teatro de nomenclaturas incertas e de fronteiras imprecisas. Quem, e como, poderia dar vida às obras de Encina, Vicente e Fernández foi o que tentámos descobrir.

Se consideramos que cada sociedade produz o teatro de que precisa, devemos também acreditar que o teatro é forjado no ator que o executa. Portanto, tentamos chegar às raízes do teatro desses autores, que existe sob o patrocínio cortesão, como uma ferramenta para expandir o poder e a ideologia dominante. Este facto levou a que o teatro se tornasse numa produção dependente das circunstâncias e dos espaços de representação, que variavam em torno deles. Isto implica, naturalmente, uma recalibração ou ajuste do tom e da forma de representação, previamente definidos pelo autor. A relação entre o ator e o espaço público muda de acordo com o tema da obra, quebrando-se em diferentes graus as barreiras de

separação entre autor, ator e plateia. Indiscutivelmente, a adaptação e a grande capacidade comunicativa são as mais óbvias de todas as virtudes que caracterizam as práticas cénicas do início do Renascimento.

As diferentes circunstâncias de celebração e autocelebração cortesãs originam distintos cenários e tipos de cenas e, portanto, diferentes maneiras de atuação. Os materiais culturais disponíveis permitem que os atores representem qualquer personagem em qualquer espaço: a iconografia de ritos religiosos, as tradições literárias, interpretativas e espetaculares são as substâncias e fontes das quais bebem esses primeiros atores. A mente do dramaturgo peninsular proveniente da Idade Média, e que caminha para o Renascimento, reflete-se na do artista plástico que, poderíamos dizer, trabalha *entre duas luzes*: a perspectiva, a integração das artes, o *pathos* e a busca da verdade... São as ideias-chave para a compreensão da posição, dos gestos e dos movimentos do ator no palco. Os conhecimentos de Retórica e de Oratória e a experiência na utilização de técnicas apreendidas da tradição e da observação da realidade serão as suas armas para (re)presentar, convencer e emocionar. Estes instrumentos ir-se-ão desenvolvendo com o avanço do exercício cénico e a consolidação dos temas, figuras e recursos.

A teatralidade virtual que aparece nas églogas encinianas ainda é fraca e o representante é o portador de uma mensagem de louvor e celebração, especialmente por meio da palavra. No entanto, há na sua obra um processo de teatralização estudado pelo Professor Alfredo Hermenegildo por meio das didascálias e continuado por nós neste trabalho através da análise semântica. Ou seja, no texto, há um aumento da virtualidade cénica, égloga após égloga, que é evidente, independentemente de concretizar-se ou não no palco. Além disso, a cautela obriga-nos a considerar muito provável que o próprio autor fizesse parte da representação —ou alguém em seu nome—, o que levaria a uma sobreposição de papéis. Encina —e mais tarde Fernández e Vicente— está presente por meio de uma posição dupla ou tripla de autor-personagem-ator dirige-se aos seus senhores quem, por sua vez, também converte em personagens de ficção. O *dramatis personae*, liderado pela original máscara do pastor, segue as convenções exigidas e, portanto, também o desempenho do ator deve ser contido e sujeito às rígidas normas socioculturais.

No entanto, existe um grande esforço no trabalho de Encina para o contraste entre o mundo pastoril e o cortesão: o uso do sayagués; a simplicidade do vestuário e dos acessórios; a rusticidade das suas ações; ou a simplicidade das suas canções e danças são essenciais para



mostrar o refinamento da nobreza. O riso estava garantido pelo contraste, ainda que a proximidade do ritual litúrgico travasse o caminho ao gesto expressivo. Porém, os pastores de Encina também reproduzem cenas cómicas com base nas palavras acompanhadas de gestos, como é confirmado pelo estudo didascálico e semântico, que refere movimentos de palco, jogos, excessos, canções e danças.

Mas a produção enciniana desenvolvida em Itália, talvez pela mudança cultural e pela diferença de público na corte romana, enche-se de expressões e termos relacionados com ações produzidas em cena. De repente, parece que soprou o vento de um poderoso Renascimento italiano e agitou as paixões das personagens apresentadas por longos monólogos, amores refinados, mudanças de humor e até mesmo a morte. A análise dos trabalhos indica a representação por indícios recomendada por Visnauf aos *oratores*, enquanto se abrem novos caminhos nesta nova aventura do autor castelhano. A reformulação dos materiais literários e litúrgicos mostra uma caracterização das personagens e situações com base na retórica e na *signicidade* através de algumas tradições interpretativas reconhecidas pelo público. O espartilho cultural implica uma gramática gestual que se vai construindo, ao mesmo tempo, limitando a capacidade expressiva dos atores, embora a natureza espetacular do teatro exija novas fórmulas representativas. Em Itália começa a desaparecer a identificação entre ator e personagem, embora a transgressão entre palco e plateia continue a ocorrer irremediavelmente.

Também vamos encontrar esta transgressão no teatro de Lucas Fernández, que segue o exemplo de Encina, proporcionando uma continuidade do *dramatis personae* do seu mestre. No entanto, as obras do salmantino superam a expressividade e vivacidade do seu mestre, como demonstra uma comparação entre os pastores de ambos: os de Fernández são mais rudes, grosseiros e cómicos, facto que contribui para a evolução da máscara. Escolhe os elementos que mais se opõem à cortesia da nobreza e retorce-os até conseguir amplificar o elemento cómico dos primeiros rústicos, refletindo práticas cortesãs e procurando a sua caricatura e *carnavalização*. O seu teatro apresenta uma exaltação clara de uma classe social que se sabe superior e quer ver refletida essa distância com as outras classes sociais.

Por outro lado, encontramos uma nova personagem nas obras seleccionadas: a figura original do *soldado zoizo* (ou *suízo*), que se pode relacionar com o *miles gloriosus* de Plauto em alguns aspetos, assim como também com o soldado extraído da realidade proveniente das práticas cénicas medievais. Uma personagem original de Fernández, que terá continuidade

nas festas do Corpus e cuja encenação é necessariamente ridícula, já que é alvo de burlas por parte de uns pastores com quem troca insultos, provocações e agressões. Só podemos encontrar antecessores desses pastores maliciosos no *Auto do Repelón*, onde há uma luta destes com um malvado estudante.

O *Auto de la Pasión* merece, na nossa opinião, uma menção especial. Com ele, o autor dá um salto expressivo que é fundamental para o desenvolvimento do drama peninsular. A estreita relação entre artes visuais e teatro é evidente, e podemos apreciar nesta obra a nova sensibilidade que anima a imagem da Paixão. Uma representação verdadeira e não uma mera exposição, uma vez que o trabalho constrói um inteligente *exemplum* de conversão e aceitação do discurso dominante através de uma multifacetada, patética, plástica, narrativa e subjetiva narração do martírio de Cristo. A atuação que pede esta peça exemplifica perfeitamente a coexistência dos dois sistemas de representação —o expressivo e o hierático— tão característicos da arte ocidental da Península Ibérica.

Assim, a interpretação nas obras de Fernández varia de acordo com o tema da peça e as circunstâncias da representação, sendo muito diferente a atuação nas églogas e no *Auto de la Pasión*. Como Juan del Encina, Lucas Fernández também mostra a necessidade de controlar, especialmente, os gestos rituais e o modo de interpretação musical das obras, embora o seu sistema de didascálias seja mais elaborado, mais moderno e preciso. Estas didascálias revelam gestos e movimentos que apresentam um teatro regido pela convenção e uma expressividade emergente, a qual exige um ator competente no uso da palavra e com a capacidade de reproduzir a gestualidade com precisão. Não é um intérprete profissional, mas um hábil conhecedor das técnicas necessárias.

Em relação às obras religiosas, o *Auto Pastoril Castelhana* tem pastores que atuam com *revelencia* e *deboción*, oferecendo-nos uma representação muito ligada ao ritual e mais perto da máscara definida por Encina e Fernández. O *Auto da Barca do Inferno* também apresenta hieratismo, uma linguagem cénica baseada na iconografia e uma forte caracterização linguística das personagens. No entanto, a vivacidade das palavras da vasta galeria de figuras teatrais —inédita no teatro peninsular— requer o movimento dos seus corpos: o Parvo e o Diabo exigem aos seus atores uma gesticulação mais visível e uma encenação mais dinâmica.

A evolução da farsa também é notória, pois desde o início, com o *Auto da Índia*, até à magistral *Farsa de Inês Pereira*, percebe-se uma técnica mais depurada relacionada, sobretudo, com o campo de voz. Esta última apresenta a encenação de jogos baseados inteiramente em

apartes, ironias, modulações de voz, o *canto torpe* e o *canto guaiado*, assim como o discurso dos Judeus casamenteiros. Mas o gesto é importante também, porque as personagens fazem *fingimentos*, colocam-se *em feição*, agem com decoro, etc.

Por fim, as comédias também evoluem e de Rubena a Flérída há uma distância considerável: os problemas da primeira são tingidos de um poderoso lirismo enquanto que, uns anos mais tarde, a namorada de Dom Duardos deve transformar-se no palco e mostrar a sua luta interior.

Gil Vicente, tal como os seus homólogos castelhanos, produz um teatro de circunstância em estreita relação com o poder, no qual estabelece um diálogo aberto com um público que se introduz em muitas das suas representações. A análise das suas obras também nos permitiu encontrar indícios ou vestígios da técnica *atoral* que, neste caso, aumentam claramente com a passagem dos anos e sugerem uma *evolução* palpável da mesma. Cada género conhece uma evolução interna apreciável, não só em termos de complicação cenográfica, mas também no que concerne à tipificação das personagens.

Mas, além da evolução cronológica da arte da representação dentro dos géneros, detetámos diferenças na interpretação entre os distintos géneros que dão lugar a uma possível classificação: *representação de tipos* e *representação de personagens*. A primeira existe em todos os géneros, porque há personagens tipo em todos eles, embora seja na farsa que atingem o seu máximo esplendor. Por outro lado, a representação de personagens encontra-se exclusivamente em comédias e tragicomédias.

A primeira modalidade de atuação baseia-se na construção do *tipo* ou *figura* partindo de uns atributos que, pouco a pouco, se vão estabilizando até diferenciarem cada personagem. Este é o modo de representação que se desenvolveu mais, por ser a farsa o género mais trabalhado por Gil Vicente. No entanto, os atores não representam estes tipos da mesma forma nos géneros de devoção, nas farsas e nas comédias. A presença ou ausência de certas marcas de representação indica que a construção das personagens é diferente e, portanto, também a sua interpretação, influenciada pelo registo da peça. Nas églogas e moralidades há um elevado nível de simbolismo visual; a vivacidade da palavra na farsa parece implicar bastantes gestos e movimentos, enquanto nas comédias estas figuras não gozam da mesma liberdade. Os atores responsáveis pela representação desses *tipos* deviam possuir certas habilidades a partir das quais o dramaturgo construía as suas personagens. Acreditamos, ainda, que esses atores procederiam de diversas tradições com base no

histrionismo dos trovadores, bobos da corte ou atores *amateurs* da festa do Corpus. A continuidade nos palcos e as preferências do público por certas técnicas ou características dos *tipos* levaria os intérpretes a removerem ou a reelaborarem os seus materiais, resultando isto numa serialização de gestos, movimentos, recursos vocais, consolidação de *lazzi* e máscaras.

Mas o decoro rege a vida do cortesão, o teatro da Corte e, portanto, as representações de comédias e tragicomédias vicentinas, que são o espelho da nobreza. Assim, a interpretação das *altas figuras* desses trabalhos apresenta sinais que a diferenciam da já mencionada atuação histrionica dos tipos. Poderíamos chamá-la de *representação de personagens*, que exigiria um ator muito mais próximo dos *oratores* e que possuísse a capacidade de comunicar paixões mais profundas. Por exemplo, as dúvidas de Flérída ou os intensos solilóquios de Dom Duardos fazem parte de personagens baseadas na contradição e bem caracterizadas psicologicamente, que precisam de um ator diferente, capaz de refletir esses sentimentos. Não estamos a falar de um representante cuja interpretação ofereça um produto amadurecido intelectualmente, mas de um ator distanciando do outro modelo de representação cénica.

Nas farsas, a interpretação é conduzida por personagens esquemáticas, o que constitui a semente do entremez e de alguns tipos da *Comedia Nueva*; no entanto, as personagens de comédia estão muito tipificadas e podem apresentar mudanças, embora não possam evoluir nem expressar-se com liberdade, pelo espartilho imposto pelo decoro. Estas personagens são um reflexo dos nobres e, portanto, não podem abandonar as suas rígidas convenções morais e expressivas.

Por fim, acreditamos que se pode adivinhar alguma especialização dos atores neste teatro vicentino —algo que teria começado já, de forma mais esporádica, com Juan del Encina e Lucas Fernández—, pois encontramos intérpretes com uma mera *funcionalidade cinética* e outros dedicados exclusivamente ao canto ou à dança. Também parece haver atores com habilidades específicas, das quais partiria o autor para construir algumas das suas personagens, que só fazem sentido nas obras quando intervêm para demonstrar tais habilidades. Isto leva-nos a crer que Gil Vicente disporia de um elenco mais ou menos estável —mas não profissional—, a partir de cujas habilidades elaborava os seus dramas. Este elenco poderia preludiar, ainda que de forma distante, a arquitetura das primeiras trupes teatrais, já que a especialização *atoral* caracteriza a sua hierarquia. É muito cedo para isso, mas achamos que a especialização não é só possível mas também necessária no contexto da realização contínua de espetáculos. Além disso, a repetição dos mesmos *tipos* farsa após farsa,

e a sua posterior transferência para as comédias, terá conduzido ao domínio de algumas personagens pelos seus representantes.

A título de reflexão global, apenas algumas linhas para indicar que o ator pré-profissional do Ocidente peninsular nasce em Castela, através da *máscara do pastor* criada por Juan del Encina, aperfeiçoa-se ganha uma maior expressividade com Lucas Fernández e chega à riqueza e variedade técnicas pela mão de Gil Vicente. É um representante —ou muitos— que se adapta às condições de constante celebração e rutura das barreiras da ilusão, mas que está ciente de fingir. A continuidade e variedade de géneros desenvolvida no Portugal de Quinhentos, leva-o aos mais altos níveis de expressão e simbolismo que estas circunstâncias permitem. Não é um ator imaturo; é um ator cujo ofício nasce de umas necessidades específicas. Portanto, não estamos a falar de representantes ocasionais e isolados, e sim de uma geração de atores composta por indivíduos de diferentes origens, que atuam com maior o menor capacidade e continuidade para os autores de uma geração, que também misturam diferentes materiais para a criação das suas obras. Uma geração de atores não profissionais correspondente a uma geração de autores não profissionais.

Acreditamos que os resultados de nossa análise são promissores e incentivam a investigação da encenação do ponto de vista *atoral* sem fronteiras culturais. Os dados obtidos pedem mais investigações, mais obras e mais autores, ainda que, examinando o *corpus* que seleccionámos, achamos ter ajudado a abrir o caminho em direção ao ator, cujos contornos começam a ganhar forma. Ele é o protagonista de églogas, autos, farsas, comédias, *quasecomédias* e tragicomédias, e acabou por não ser um único ator, mas muitos. Um ator múltiplo num teatro diverso. Um ator sem rosto num teatro multifacetado. Um ator sem nome num teatro sem nomenclatura. Um ator que se torna cada mais visível, ganhando importância e emprestando o seu corpo para oferecer outras realidades, avançando em direção à eficácia comunicativa e à credibilidade. É um período de quase quarenta anos, o que não é nada comparado com a tradição dramática clássica, mas constitui uma proposta de atuação para cada tipo de género.

Por agora, termina aqui uma viagem através das palavras que começou com um destino incerto, embora a sua rota abra a porta para um estudo maior. Hispanistas e lusitanistas têm que trabalhar lado a lado, com o objetivo de realizarem investigações conjuntas, para descobrirem a rica cultura desenvolvida em colaboração durante esta e outras épocas. Mas também acreditamos que é possível realizar uma análise comparativa, ainda

mais ampla, sobre a geração de atores dos alvores do Renascimento, que abarque a totalidade do território peninsular e europeu. Um retorno às vozes e gestos do passado para compreender o presente e vislumbrar o futuro de uma arte efêmera que exige testemunhos para sobreviver na nossa frágil memória.

## V. Apéndice: Léxico y Vocabulario de la técnica actoral

### 5.1. Abreviaturas de los autores y obras analizadas

GV	Gil Vicente
JDE	Juan del Encina
LFZ	Lucas Fernández
ABI	<i>Auto da Barca do Inferno</i>
ADI	<i>Auto da Índia</i>
AP	<i>Auto de la Pasión</i>
AR	<i>Auto del Repelón</i>
CBGB	<i>Comedia de Bras Gil y Beringuella</i>
CR	<i>Comedia de Rubena</i>
ECF	<i>Égloga de Cristino y Febea</i>
EPV	<i>Égloga de Plácida y Victoriano</i>
ERNN	<i>Égloga representada en la noche de la Natividad</i>
ERMNN	<i>Égloga representada en la misma noche de Natividad</i>
ERNPC	<i>Égloga representada en la noche postrera de Carnal, que dicen de Antruejo o Carnestolendas</i>
EMGP	<i>Égloga de Mingo, Gil y Pascuala</i>
FIP	<i>Farsa de Inês Pereira</i>
FQCPAS	<i>Farsa o quasi comedia de Pravos, Antona y un soldado</i>
RPMNR	<i>Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor</i>
TCDD	<i>Tragicomedia de Don Duardos</i>

### 5.2. Léxico y vocabulario

#### **Personajes “tipo” o figuras**

ALCOVITEIRA (ALCAHUETA) (GV, ABI)

ALCOUVITEIRA (ALCAHUETA) (GV, CR)

AMA (GV, ADI)

AMIGO (FUTURO GALÁN SEGUNDO) (JDE, EPV)

AMOR (JDE, ECF)  
 ÁNGEL (JDE, ERNPC) (GV, APC) (GV, ABI)  
 BEATA (GV, CR)  
 BENDIZIDERA (GV, CR)  
 CABALLERO SALVAGEM (caballero salvaje) (GV, TCDD)  
 CABALLEROS DE LA ORDEN DE CRISTO (GV, ABI)  
 CASTELLANO/ CASTELHANO (GV, ADI)  
 COMADRE (JDE, EPV) (GV, CR)  
 COMPANHEIRO (compañero) (GV, ABI)  
 CORREGIDOR (corregidor) (GV, ABI)  
 CUPIDO (JDE, ECF)  
 DAMA (JDE, EMGP) (GV, TCDD) (JDE, EPV)  
 DIABLO (GV, ABI)  
 DIABOS (diablos) (GV, CR)  
 EMPERADOR (GV, TCDD)  
 ENAMORADOS (JDE, EPV, AR)  
 ENFORCADO (ahorcado) (GV, ABI)  
 ERMITAÑO/ HERMITAÑO (JDE, ERNPC) (GV, FIP)  
 ESCUDEIRO (GV, FIP)  
 ESCUDERO (JDE, EMGP)  
 ESTUDIANTE (JDE, AR)  
 FADAS (hadas) (GV, CR)  
 FADAS MAIORES (GV, CR)  
 FEITIZEIRA (hechicera) (GV, CR)  
 FIDALGO (hidalgo) (GV, ABI)  
 FIDALGO DE SOLAR (GV, ABI)  
 FRADE (fraile), (GV, ABI)  
 GALÁN (JDE, EPV)  
 GENTE CORTESANA (LFZ, CBGB )  
 HORTELANO (GV, TCDD)  
 JUDEU (judío), (GV, ABI)  
 JUDEUS CASAMENTEIROS (judíos casamenteros) (GV, FIP)



LAVRADORA (GV, CR)  
 LAVRANDEIRAS (bordadoras) (GV, CR)  
 LICENCIADO (GV, CR)  
 MARÍA MAGDALENA (LFZ, AP)  
 MARIDO CUCO (marido cornudo) (GV, FIP)  
 MERCURIO (JDE, EPV)  
 MOÇA (GV, ADI)  
 MOÇO DE CADEIRA (paje de silla) (GV, ABI)  
 NIMPFA (JDE, ECF)  
 ONZENEIRO (prestamista), (GV, ABI)  
 PARTEIRA (GV, CR)  
 PARVO (Joane) (GV, ABI)  
 PASTOR,RA (JDE, ERNN, ERMNN)  
 PASTORCILLO (JDE, EPV)  
 PASTORINHA (niña pastora) (GV, CR)  
 PATRÃO (patrón, marino) (GV, TCDD)  
 PRÍNCIPE (GV, CR)  
 RASCÓN (GV, AV)  
 SAPATEIRO (zapatero), (GV, ABI)  
 SOLDADO (LFZ, CBGB, DI)  
 SOLDADO COIÇO, SUIZO O ZOIZO O INFANTE (LFZ, CBGB)  
 TRES MARÍAS (LFZ, AP)  
 VAQUERO, S (GV, AV)  
 VENUS (JDE, EPV)  
 VERÓNICA (JDE, ERNPC)  
 VIEJO (LFZ, CBGB)  
 VILANZINHO (villano) (GV, FIP)  
 VILLANOS (GV, CR)

## **Vestido y Atributos de los personajes**

### **Ermitaño**

BALANDRÁN (JDE, ECF)

BREVIARIO (JDE, ECF)

CUENTAS (JDE, ECF)

ESCAPULARIO (JDE, ECF)

HÁBITOS DE ERMITAÑO (JDE, ECF)

### **Enamorado /requebrado**

BONETE (JDE, EMGP)

DE REQUEBRADO (JDE, EMGP)

ECHAR EL BONETE AL UN LADO (según etiqueta cortesana) (JDE, EMGP)

GRINALDA (guirnalda) (GV, TCDD)

PONERSE EL BONETE DE TEMA (según etiqueta cortesana) (JDE, EMGP)

PONERSE LA MANO EN EL COSTADO (según etiqueta cortesana) (JDE, EMGP)

REQUEBRADO (JDE, EMGP)

### **Fraile cortés**

BROQUEL (escudo) (GV, ABI)

CASCO (GV, ABI)

CAPELO (yelmo) (GV, ABI)

CAPUZ (GV, ABI)

ESPADA (GV, ABI) (GV, ADI)

SER DE CORONA (tener tonsura) (LFZ, CBGB)

### **Pastor /rústico**

BARRIL CON VINO (JDE, ERNPC)

BARZONES (LFZ, CBGB)  
 CACHIPORRO (LFZ, CBGB)  
 CAYADO (JDE, EMGP) (JDE, ECF) (JDE, EPV)  
 CESTA DE PAJA (JDE, EPV)  
 CESTILLA (JDE, EPV)  
 CINTO DE TACHONES (JDE, EPV)  
 CUCHAR (LFZ, CBGB)  
 DESTRAL DE AZEMILERO (LFZ, CBGB)  
 ENXADA (hazada) (GV, TCDD)  
 FILETE (LFZ, CBGB)  
 GARROTE DE RECUERO (LFZ, CBGB)  
 GRINALDAS (guirnalda) (JDE, EPV)  
 HATO (JDE, EPV)  
 HATO DE PASTOR, PASTORES (JDE, ERNN)  
 HUEVOS, LECHE, QUESADAS (GV, AV)  
 ORILLO DE COLOR (LFZ, CBGB)  
 PELLÓN (ropa o vestido largo de pieles) (JDE, ERNN)  
 PORRA (LFZ, CBGB)  
 PRESENTE (JDE, ERNN)  
 SORTIJA (LFZ, CBGB)  
 TARRO DE LECHE (JDE, ERNPC)  
 TOCINO (JDE, ERNPC)  
 ZURRÓN, ÇURRÓN (JDE, ERNN) (JDE, ERNPC) (JDE, ECF)

### **Soldado suizo**

ALABARDA (LFZ, CBGB)  
 CUCHILLA (LFZ, CBGB)  
 CRUZ (LFZ, CBGB)  
 GORRA (LFZ, CBGB)  
 PETO (LFZ, CBGB)  
 PUÑAL (LFZ, CBGB)

## **Escudero**

CAPA (GV, ADI)

CAPUZ COLORADO (JDE, EMGP)

JUBÓN (JDE, EMGP)

MANTO (JDE, EPV)

SAYO (JDE, EMGP)

## **Diablos**

FAZER RASTO DE CÃO (tener rastro de perro) (GV, CR)

PÉS DE GROU (GV, CR)

RASTO DE BURRA (GV, CR)

UNAS AO TRAVÉS (uñas al revés) (GV, CR)

## **Dioses**

### **Mercurio**

LIRA (JDE, EPV)

VERGA (JDE, EPV)

### **Cupido**

ARCO CON SAETAS (JDE, ECF)

CIEGO (JDE, ECF)

TENER, TRAER ALAS (JDE, ECF)

### **Ninpha**

ARCO Y SAETAS (JDE, ECF)

## **Gesto y Apariencia**

A MODO DE BEATA (GV, CR)  
 AL TALLE (JDE, EMGP)  
 ANOJADA MARGURADA (GV, ADI)  
 ARMAR RICAS ARMAS (GV, TCDD)  
 BARBUDOS (LFZ, CBGB) [soldado]  
 BLANCA (GV, CR)  
 CANAS (atributo propio del viejo) (JDE, ERNPC)  
 CANSEIRA (GV, FIP)  
 COBERTA DE DÓ (de luto) (GV, CR)  
 COLORADITA (GV, CR)  
 COMBATIR APRESURADO (GV, TCDD)  
 CONDIÇÃO (condición) (GV, CR)  
 COPA DE LAS HADAS (GV, TCDD)  
 COROA (coronilla) (GV, ABI)  
 CORREGIR OS VÉUS (ponerse bien el velo) (GV, FIP)  
 CUERPO Y GESTO HONESTO (JDE, EPV)  
 CURARSE EL ROSTRO (mudar, arreglarlo) (JDE, EMGP)  
 DE GALA (JDE, EMGP)  
 DE GRAN EXCELENCIA (JDE, EPV)  
 DE VERO (LFZ, CBGB)  
 DEMUDAR-SE (GV, CR)  
 DEMUDARSE (LFZ, CBGB)  
 DESCOBRIR (descubrirse) (GV, TCDD)  
 DESPELLUZADO (GV, APC)  
 DISCRETA EN EL HABLAR (JDE, EPV)  
 DISCRETO (JDE, EPV) (GV, FIP)  
 DISFORME VISAJE (GV, TCDD)  
 EM FEIÇÃO (forma, figura) (GV, ABI)  
 ENFADAMENTO (GV, FIP)  
 ESPANTARSE (LFZ, CBGB)  
 ESPELUCARSE LA GREÑA (LFZ, CBGB)

ESTAR AQUELA (estar distante) (GV, FIP)  
 ESTAR COITADA (estar cuitada, resignada) (GV, FIP)  
 ESTAR CON CEÑO (JDE, EPV)  
 ESTAR EN PLACER (JDE, EPV)  
 ESTAR GALANA Y REPICADA (LFZ, CBGB)  
 ESTAR GENTIL (JDE, EMGP)  
 ESTAR GENTILHOMBRE (JDE, EMGP)  
 ESTAR PRAZENTERO (LFZ, CBGB)  
 ESTAR RECRESTELLADA (LFZ, CBGB)  
 ESTAR RUIVA (estar sonrojada) (GV, FIP)  
 ESTAR VERMELHA (GV, CR)  
 FATO (hato) (GV, ABI)  
 FAZER OUTRAS FIGURAS (transformarse en otros personajes) (GV, CR)  
 FEIÇÃO (figura, aspecto) (GV, FIP)  
 FEIÇÃO D'ATAFONEIRO (figura, aspecto de molinero) (GV, FIP)  
 FEIO (GV, FIP)  
 FEITO EM FARINHA (GV, FIP)  
 GALA (JDE, EPV) (LFZ, CBGB)  
 GALÁN PEINADO (JDE, EPV)  
 GARÇÓN (JDE, ECF)  
 GARRIDA (LFZ, CBGB)  
 GAYÓN (JDE, EPV)  
 GENEROSA (JDE, EPV)  
 GENTIL AIRE EN ANDAR (JDE, EPV)  
 GENTIL HOMBRE (JDE, EPV)  
 GESTO CANDIAL (rostro blanquecino) (LFZ, CBGB)  
 GESTO SAÑUDO (LFZ, CBGB) [soldado]  
 GLORIOSO MIRAR (JDE, EPV)  
 GRACIA, AS (JDE, EPV) (JDE, EPV)  
 GREÑA, AS (LFZ, CBGB) (GV, AV)  
 GUINDEAR EL OJO (LFZ, CBGB)  
 HÁBITO (GV, ABI) (GV, CR)

HABLAR COMO VISTES (GV, TCDD)  
 HATO (vestido) (JDE, EMGP)  
 HATOS DE MAL ASSEO (JDE, EMGP)  
 HATOS DOMINGUEROS (JDE, EMGP)  
 HOMEM DE DISCRIÇÃO (hombre de discreción ) (GV, FIP)  
 HOMEM DE ESSA ARTE (hombre de esas artes) (GV, ADI)  
 HOMEM DISCRETO (GV, FIP)  
 HUMANA (JDE, EPV)  
 JAZER DUM CABO (estar recostada) (GV, FIP)  
 LANUDO (LFZ, CBGB) [pastor]  
 LINDA (JDE, EPV)  
 LLANA (JDE, EPV)  
 LLOZANA (LFZ, CBGB)  
 MAGESTAD (majestuosidad, grandeza, semblante grave) (GV, CR)  
 MANERA (GV, TCDD)  
 MAÑOSO (GV, TCDD)  
 MARGURADA (GV, ADI)  
 MAU CALÇADO (mal calzado, calzado pobre) (GV, FIP)  
 MELENUDO (pastor) (JDE, EMGP)  
 METER-SE POR PAJE (GV, CR)  
 MIRAR SAÑUDO (soldado (LFZ, CBGB)  
 MOZO (joven) (JDE, ECF)  
 MUDAR, QUITAR HATOS (JDE, EMGP)  
 MUDAR CUEROS (cambiarse de ropa) (JDE, EMGP)  
 MUDAR EL PELLEJO, LA PELLEJA (JDE, EMGP)  
 MUDAR DE CONDICIÓN (JDE, EMGP)  
 MUDAR LA PELLEJA (GV, APC)  
 MUDAR OS PANOS (mudar los paños)(GV, CR)  
 NAMORADO PERDIDO (GV, ADI)  
 NEGRO E TOSTADO (GV, ADI)  
 ÑALGAS DESCOBIJADAS, DESTAPADAS (LFZ, CBGB)  
 OJOS INDIGNOS (GV, TCDD)

OSADO (GV, TCDD)  
 PALACIEGO (JDE, EMGP) (JDE, EPV)  
 PAÑOS DE LANA (GV, TCDD)  
 PARAR GENTIL (JDE, EMGP)  
 PARECER CORTESANO (JDE, EMGP)  
 PEINADOS (JDE, EPV)  
 PELAR LA CEJA (JDE, EMGP)  
 PENA DOLOROSA (GV, CR)  
 PIEZAS DE ORO (GV, TCDD)  
 POLIDA (JDE, EMGP)  
 POLIDOS (JDE, EPV)  
 PONERSE CHAPADO (JDE, EMGP)  
 PONERSE DE GALA (JDE, EMGP)  
 PÔR EM FEIÇÃO (recomponerse la figura) (GV, FIP)  
 PÔR-SE EM FEIÇÃO (GV, CR)  
 PRIMA EN EL VESTIR (JDE, EPV)  
 PRÍNCIPE ENCOBERTO (GV, CR)  
 PRÍNCIPE HECHO VILLANO (GV, TCDD)  
 RAIVA (GV, FIP)  
 RASCÃO DO SOMBREIRO (GV, ADI)  
 REÍR (con) lindeza (JDE, EPV)  
 SAUDOSA (GV, ADI)  
 SEM FEIÇÃO (GV, FIP)  
 SEMEJAR ALDEANO (JDE, EMGP)  
 SENTIDO ESPANTADO (GV, TCDD)  
 SEÑAS (GV, AV)  
 SER DE CIODADE (ciudad) (LFZ, CBGB)  
 SONREÍRSE (LFZ, CBGB)  
 TER CARA DE BUGIA (fea) (GV, CR)  
 TORNAR EN DAMA (JDE, EMGP)  
 TORNARSE PASTOR (JDE, EMGP) (JDE, ECF)  
 TORNARSE POLIDA (JDE, EMGP)



TORNARSE PALACIEGO (convertirse en un cortesano) (JDE, EMGP)

TRAER EN RETABLO (JDE, EPV)

TRAJE (apariencia o condición ) (JDE, EPV)

VELHO (GV, CR)

VELHO MUITO LOUÇÃO (GV, CR)

VENCIDOS (JDE, EPV)

VESTIDO DE PAÑOS VILES (GV, TCDD)

VESTIR COMO RESPONDES (GV, TCDD)

VESTIR TAL PAÑO (GV, FIP)

VIEJO CANO (LFZ, CBGB)

VIL FIGURA (GV, TCDD)

VILLANO CONTRERCHO (contrahecho) (LFZ, CBGB)

VIR AMARELA (venir amarilla) (GV, FIP)

### **Gestualidad**

A DESORA (LFZ, AP)

A HURTADILLAS (JDE, AR)

A PALOS (JDE, AR)

ABRAÇAR (LFZ, CBGB) (GV, ADI)

ABRAÇAR CON TIENTO (LFZ, CBGB)

ACERTAR CON EL DEDO (señalar) (JDE, ERMNN)

ADORAR (JDE, ERNPC) (LFZ, AP)

ADORAR CON DIUINA REVERENCIA (LFZ, AP)

AFATIGADA (fatigada) (GV, CR)

ALABAR (JDE, EPV)

ALAUAR (LFZ, AP)

ALLEGAR LA GESTA (LFZ, CBGB)

AMOSTRAR PLACER (JDE, ECF)

ANSÍ COMO (LFZ, AP)

ÀS COSTAS (a la espalda) (GV, ABI)

ASIR POR LAS MANOS (LFZ, CBGB)

ASOMBRARSE (JDE, EMGP)

ASSENTAR BIEN LAS RAZONES (hablar bien) (GV, TCDD)

BEIJAR AS MÃOS (besar las manos) (GV, ABI)

BENDICIÓN (GV, TCDD)

BENZER-SE (santiguarse) (GV, FIP)

BESAR VUESSAS ALTAS MANOS (GV, TCDD)

BOTAR A PALOS (sacar del escenario a palos) (JDE, AR)

CABALLERO (GV, TCDD)

CAIR MORTO (GV, CR)

CANSADO (LFZ, AP)

CHAPADO (con primor y galanura) (JDE, ERNPC)

CHORAR (GV, TCDD)

COLGAR LA BAUA (LFZ, CBGB)

COMER A MUERDE Y SORBE (JDE, ERNPC)

COMO PENADO AMANTE (JDE, EPV)

CON MUCHA DEVOCIÓN Y AFICIÓN (JDE, ERNPC)

CON MUCHO PLACER (JDE, ERNPC)

CON MUY CHAPADA HEMENCIA Y REVELLENCIA (con muy chapada cehemencia y reverencia) (GV, APC)

CONTEMPLAR (JDE, ERNPC)

DACA LA MANO (JDE, EPV)

DAR AS MÃOS (GV, FIP)

DAR LA MANO (GV, CR)

DAR UNA PUÑADA (GV, AV)

DE GRAN REPOSO (JDE, ERNPC)

DEJAR (marcharse un personaje, apartarse de otro) (JDE, ECF)

DEJAR LOS HÁBITOS (JDE, ECF)

DEMOSTRAR EN EL GESTO (JDE, EPV)

DEMUDARSE (JDE, EMGP)

DESCORTÉS (JDE, ERNPC)

DESCUBRIR A CABEÇA (descubrirse la cabeza) (GV, ABI)

DESCUBRIR O DEMOSTRAR REPENTE A DESORA (LFZ, AP)

DESMAYARSE (JDE, EPV)  
 DESNUDARSE (JDE, EPV)  
 DESPOSAR (LFZ, CBGB)  
 DEVOCIONES (rezos) (JDE, EPV)  
 DISSIMULAR (GV, ADI)  
 DOBLE (inclinación o saludo) (JDE, EPV)  
 DOLORES DE PARTO (GV, CR)  
 EMBOCAR MUY CORTÉSMENTE (JDE, ERNPC)  
 EN NOMBRE DE (actuar un personaje en nombre de alguien) (JDE, ERNN) (JDE, ERMNN)  
 ENCENDIDO (enamorado, excitado) (JDE, ECF)  
 ENCORVARSE (los miembros) (JDE, EPV)  
 ENGRILLARSE (JDE, EMGP)  
 ENOJOS (GV, TCDD)  
 ENTRAR CON LLANTO (LFZ, AP)  
 ENTRAR DE IMPROUISO (LFZ, CBGB)  
 ESCONJURAÇÕES E FEITIÇOS (conjuros y hechizos) (GV, CR)  
 ESPANTADO (LFZ, AP)  
 ESPANTARSE (JDE, AR) (GV, AV)  
 ESTAR AGENO (JDE, EMGP)  
 ESTAR ASMADO (JDE, EMGP)  
 ESTAR ASSENTADO (JDE, EPV)  
 ESTAR CORRIDO (GV, TCDD)  
 ESTAR DESCONSOLADO (JDE, ERNPC)  
 ESTAR DESHECHO (JDE, ECF)  
 ESTAR DISSIMULADO (disimular) (GV, FIP)  
 ESTAR EN GRAN GOLÍA Y PRAZENTORIO (LFZ, CBGB)  
 ESTAR LLASTIMADO (LFZ, CBGB)  
 ESTAR MUDO (GV, TCDD)  
 ESTAR REGOZIJADO (LFZ, CBGB)  
 ECHAR EL RABO DEL OJO, MIRAR DE REOJO, CON DISIMULO (LFZ, CBGB) (LFZ, CBGB)  
 ESTAR FUERA DE SÍ (JDE, EMGP)  
 ESTAR REVELLADO (JDE, EMGP)

ESTAR REVELLADA, TESA Y PROFIADA (LFZ, CBGB)

ESTAR TOLLIDO (JDE, EPV)

FADAR (hadar) (GV, CR)

FAZER O SINAL DA CRUZ NO PEITO (GV, CR)

FAZER QUE (hacer como si) (GV, CR)

FAZER QUE ASSENTA A MIJAR (hacer como si agachara a orinar) (GV, CR)

FAZER VIR (hacer venir) (GV, CR)

FERIR (darse muerte) (JDE, EPV)

FESTEJAR (JDE, ERNPC)

FIGURA EN TAL HÁBITO Y TONSURA (GV, TCDD)

FINGE-SE (GV, FIP)

FINGIR (LFZ, AP) (GV, FIP)

FINGIR (placer)(alegría) (JDE, ECF)

FINGIR TORMENTO Y PASIÓN (JDE, EPV)

FINGIR-SE ANOJADA (fingirse enojada) (GV, FIP)

FRISAR LA MELENA (pegar en la cabeza) (JDE, AR)

GALANÍA (JDE, EMGP)

GASAJARSE (descansara, pararse) (JDE, EMGP)

HABLAR DE DEDO (LFZ, CBGB)

HACER ORACIÓN (JDE, ERNPC) (JDE, EPV)

HACER PLEITO HOMENAJE (JDE, EPV)

HARVAR (JDE, ERNPC)

HAVER CORTESÍA (haber cortesía) (GV, ABI)

HAZER DE PENADO (JDE, EPV)

(H)ELARSE (LFZ, AP)

HINCADOS DE RODILLAS (LFZ, AP)

HINCARSE DE RODILLAS (LFZ, AP)

HOLGAR (GV, APC)

HOMBRE DE BAXAS MANERAS (GV, TCDD)

IR LASTIMADO / TENER LASTIMADO (JDE, ERNPC)

IR POR ORDEN, CONCIERTO Y ARTE (JDE, EPV)

IRSE EL CEÑO (GV, APC)

JUGAR A ADIVINAR (GV, APC)  
 JUNTAMENTE (realizar acción conjuntamente) (JDE, ERNPC)  
 JUNTAR Y TOCAR LAS MANOS (LFZ, CBGB)  
 JURAR (JDE, AR) (JDE, EPV)  
 JURAR LA CRUZ (LFZ, CBGB)  
 LÁGRIMAS BIUAS (vivas) (LFZ, AP)  
 LÁGRIMAS DE LOS OJOS (JDE, EPV)  
 LAVRAR (bordar) (GV, FIP)  
 LEVAR AO OMBRO (GV, FIP)  
 LLANO (JDE, ERNPC)  
 LLANTOS Y DUELOS (JDE, ERNPC)  
 LLORAR (JDE, EPV)  
 LLORAR AMARGO LORO (LFZ, AP)  
 LLORAR CON AFLICIÓN (LFZ, AP)  
 LLORAR CON FE Y LEALTAD (LFZ, AP)  
 LLORAR EN VOZ Y EN GRITO (LFZ, AP)  
 LLORAR LOS OJOS DE CONTINO (GV, TCDD)  
 MARAVILLARSE (JDE, ERNPC)  
 MARAVILLAR-SE (maravillarse) (GV, ABI)  
 MESAR LAS GREÑAS (GV, AV)  
 MESURA (reverencia ) (GV, ADI)  
 MOSTRAR (descubrir) (JDE, ERNPC)  
 MOSTRAR, MOSTRARSE (parecer) (JDE, EPV) (LFZ, AP)  
 MOSTRAR DE IMPROUIISO (LFZ, AP)  
 MOSTRAR EL MONUMENTO (LFZ, AP)  
 MOSTRARSE MUY PENADO (JDE, EMGP)  
 MUDA BLANDA (cambio ligero) (JDE, EMGP)  
 MUDAR HÁBITOS (JDE, ECF)  
 MUDAR EL ESTADO (GV, TCDD)  
 MUDAR EL NOMBRE (GV, TCDD)  
 MUDAR EL VESTIDO (GV, TCDD)  
 MUDAR LA VIDA (GV, TCDD)

MUDAR LOS CUEROS (JDE, EMGP)  
 MULLIR LAS COSTILLAS (JDE, AR)  
 MUY GRAN GALANÍA (JDE, EMGP)  
 ORACIÓN (JDE, EPV)  
 OREMUS CON DEVOCIÓN (JDE, EPV)  
 PADRE (LFZ, AP)  
 PARIR (GV, CR)  
 PASMARSE (JDE, EMGP)  
 PEGAR ARREPELONES (GV, AV)  
 PERTURBARSE (JDE, EMGP)  
 PÕER-LHE O PÉ E FAZER MESURA (hacer una reverencia) (GV, FIP)  
 PONER EL HATO (GV, APC)  
 PONER LAS MANOS AL CIELO ( JDE, ERNPC)  
 PONER LAS RODILLAS EN EL SUELO (JDE, ERNPC)  
 PONER SOBRESALTO (JDE, ECF)  
 PONERSE ESSENTO (LFZ, CBGB)  
 PÔR-SE ÀS COSTAS (subirse a la espalda) (GV, FIP)  
 PRESENTAR (JDE, ERNN)  
 QUEBRANTO (GV, ADI)  
 QUEXARSE (GV, TCDD)  
 QUITAR HÁBITOS (JDE, ECF)  
 QUITARSE LOS VESTIDOS (JDE, EPV)  
 REHILARSE EL OJO (JDE, EMGP)  
 RELLANARSE (LFZ, CBGB)  
 RENEGAR (dejar de lado) (GV, FIP)  
 REPANTIGARSE (propia de los pastores) (JDE, ERNPC)  
 REPELAR (JDE, AR)  
 REPELÓN (JDE, AR)  
 REPELONES (ejecutan el repelón) (JDE, AR)  
 REPENTE (LFZ, AP)  
 REZAR, DAR FIN AL REZAR (JDE, EPV)  
 ROGAR (JDE, ECF) (JDE, EPV)

SANTIGUARSE (JDE, EMGP) (GV, APC)  
 SER VILLANO (GV, TCDD)  
 SESPOSAR (LFZ, CBGB)  
 SORBER DESCORTÉS (JDE, ERNPC)  
 SORBER LECHE (JDE, ECF)  
 SORBER LLANO (JDE, ERNPC)  
 SOSPIRAR (GV, TCDD)  
 SUFRIR PENAS CON MUCHA CORDURA (GV, CR)  
 SUPLICAR (JDE, EPV)  
 TENER DOLOR Y PASIÓN (JDE, EPV)  
 TENTACIÓN (JDE, ECF)  
 TENTAR (tentar con la mano el ciego) (JDE, ECF)  
 TENTAR (probar el rabé) (JDE, ECF)  
 TIENTO (JDE, ECF)  
 TIRAR O CAPELO (quitarse el yelmo) (GV, ABI)  
 TOMAR GASAJADO (entretenerse) (JDE, ERNPC)  
 TOMAR OS REMOS (coger los remos) (GV, ABI)  
 TOMAR PASMO Y TIRITAR (LFZ, CBGB)  
 TORNAR EN SÍ (JDE, EPV)  
 TRAER LOS BRAÇOS CAYDOS (LFZ, CBGB)  
 TRAZER CARREGA (traer carga) (GV, ABI)  
 TURBADA LA LENGUA Y SUSPENSA (GV, TCDD)  
 TURBARSE (LOS) SENTIDOS (JDE, EPV)  
 VENIR DESCORTÉS (JDE, EPV)  
 VIR PELA MÃO (venir cogidos de la mano) (GV, ABI)  
 ZAHAREÑA (LFZ, CBGB)

### **Gestualidad de las damas**

FALAR POUCO (GV, FIP)  
 MENEAR MUITO CHÃO (moverse con suavidad) (GV, FIP)  
 MOÇA SISUDA (GV, FIP)

MUDA (GV, FIP)

NÃO MUITO OLHAR (GV, FIP)

NÃO RIR (GV, FIP)

PÔR EM FEIÇÃO (ponerte en posición correcta) (GV, FIP)

### **Léxico del Esgrima**

ALEVANTAR A ESPADA (GV, ABI)

COLLAR OS PÉS (GV, ABI)

ESTAR GUARDADO (GV, ABI)

FENDENTE (GV, ABI)

FERIR (GV, ABI)

GUARDAR AS QUIXADAS (GV, ABI)

LEVADA (GV, ABI)

MUI LARGAMENTE CORTAI NA GUARDA (GV, ABI)

RECOLHER (GV, ABI)

SAIR COM A ESPADA RASGADA (GV, ABI)

SAIR COM MEIA ESPADA (GV, ABI)

TALHO LARGO (GV, ABI)

UM REVÉS (GV, ABI)

VALENTES LEVADAS (GV, ABI)

### **Movimientos escénicos**

ABALLAR (caminar) (JDE ERMNN) (JDE, ERNPC) (JDE, AR) (JDE, EPV) (LFZ, CBGB)

ANDAR descalça (GV, CR)

AÑAZEAR (GV, APC)

APARTARSE (separarse de otros actores o moverse en el escenario) (JDE, ECF)

ASSENTAR LA MANO (pegar) (LFZ, CBGB)

ASSENTAR-SE (situarse) (GV, TCDD)

ASSOMAR, ASSOMARSE (aparecer a lo lejos) (JDE, ERNPC)

CHEGAR AL PRESEPIO (llegar al pesebre) (GV, APC)



DAR LIÇÃO DE ESGRIMA (dar una lección de esgrima) (GV, ABI)  
 DAR SALTEJONES GESTO (rostro) (LFZ, CBGB)  
 DESCENDER (con algún tipo de tramoya) (JDE, EPV)  
 DESPEDIRSE (JDE, ECF)  
 EMBALAR E CANTAR (mecer, acunar) (GV, CR)  
 ENTRA PRIMERO (GV, TCDD)  
 ENTRAR (en el escenario) (JDE, ERNPC) (JDE, EPV), (LFZ, CBGB) (LFZ, AP) (GV, AV)  
 ENTRAR (en un lugar) (JDE, EMGP) (GV, ABI) (GV, CR)  
 ENTRAR A CORTE (GV, TCDD)  
 ENTRAR AMBOS A DOS (hacer la entrada al mismo tiempo) (JDE, EMGP)  
 ENTRAR EN MEDIO (LFZ, CBGB)  
 ENTRAR CON ESTAS FIGURAS (GV, TCDD)  
 INTRODUIRSE (LFZ, AP)  
 ERGUIRSE (JDE, EPV)  
 ESPERAR UN POUCO (GV, CR) (GV, TCDD)  
 ESTAR A LA VERGÜENZA (GV, ADI)  
 ESTAR A PIE QUEDO (JDE, EPV)  
 ESTAR ERGUECHO (JDE, AR)  
 FAZER FESTA (GV, CR)  
 FAZER UM SERÃO (hacer fiesta) (GV, ABI)  
 FESTA (GV, CR)  
 FESTEJAR (GV, CR)  
 INTRODUIR-SE (entrar en escena) (JDE, ERMNN) (JDE, ERNPC) (LFZ, CBGB)  
 IR, IRSE (JDE, ECF) (JDE, EPV)  
 IR DANÇANZANDO (ir danzando) (GV, ABI)  
 IR DE CÁ PAR' ALLÁ (ir de acá para allá) (GV, CR)  
 IR DE PULO (saltando) (GV, ABI)  
 IR DE VÔO (volando) (GV, ABI)  
 IR DESATINADO (JDE, EPV)  
 IR MUY PRIESTO (GV, APC)  
 IR PRESTO (JDE, ERNPC) (JDE, EPV)  
 IR PRESTO Y DE CORRIDA (JDE, EPV)

IRSE CANTANDO (LFZ, CBGB)  
 LLEGAR (JDE, EPV) (LFZ, CBGB)  
 LLEVAR GASAJADO (LFZ, CBGB)  
 LLEGARSE POCO A POCO (LFZ, CBGB)  
 PARARSE (demorarse en un lugar) (JDE, ECF)  
 PARTIR (JDE, ECF)  
 PASO (quieto, lentamente) (LFZ, CBGB)  
 PEGAR SEJOS PELADOS (LFZ, CBGB)  
 PONER PIE (PIES) EN CAMINO (marcharse, iniciar un movimiento sobre el escenario) (JDE, ECF)  
 PORRADA (GV, APC)  
 POSARSE, ESTAR POSADO (JDE, AR)  
 RELLANARSE (JDE, AR)  
 REÑIR (LFZ, CBGB)  
 SALIRSE (JDE, EPV)  
 SALTAR EL BAÇO EN DERECHO DEL OMBRIGO (GV, CR)  
 SE VÃO TODOS (GV, TCDD)  
 SOBAR LA PELLEJA O PILLEJA (LFZ, CBGB)  
 SUBIR EN LA ASOMADA (GV, APC)  
 TENER MEDIDA (LFZ, CBGB)  
 TIRAR A LAS MAMULLERAS (LFZ, CBGB)  
 TIRAR EL CAMINO (LFZ, CBGB)  
 TORNAR (regresar al mismo punto del escenario) (JDE, ECF)  
 TRAZER UM ANDOR (llevar unas andas) (GV, CR)  
 VENIR (LFZ, CBGB) (GV, AV)  
 VENIR DEL CIELO (desplazamiento con algún tipo de tramoya) (JDE, EPV)  
 VENIR IMPROVISO (GV, CR)  
 VIR COM VIR COM C'O PÉ DIREITO (GV, CR)  
 ZIMBRAR EL CAYADO (LFZ, CBGB)

### **Léxico de navegación**

ABAIXAR O CU (GV, ABI)

ALIJAR A DRIÇA (GV, ABI)

IÇAR (hizar) (GV, ABI)

POR BANDEIRAS (hizar banderas ) (GV, ABI)

### **Movimientos de los pastores**

JUEGO DEL ABEJÓN (GV, APC)

JUGAR A COBRA COMPAÑÓN (JDE, EPV)

JUGAR A LA CHUECA (JDE, EPV)

JUGAR AL CAYADO (JDE, EMGP) (JDE, EPV)

JUGAR AL DADO (JDE, EPV)

JUGAR AL MOJÓN (JDE, EPV)

LUCHAR (JDE, EMGP) (JDE, ECF)

SALTAR (JDE, EMGP) (JDE, ECF)

### **Movimientos de los cortesanos**

JUGAR CAÑAS (JDE, EMGP)

JUSTAR (JDE, EMGP)

### **Voz**

A BOZES (JDE, EPV)

A GRITOS (JDE, ERNPC)

ALÇAR LA BOZ (LFZ, AP)

APITOS (gritos de pastor) (JDE, ERNPC)

ARENGA (JDE, ERMNN)

ARREGANHAR (murmurar) (GV, ADI)

CALLADA (LFZ, CBGB)

CHUFAR (burlarse) (GV, CR)  
 DAR APITOS (JDE, ERNPC) (LFZ, CBGB)  
 DAR GRITOS MORTALES (GV, APC)  
 DAR NEGROS GRITILLOS (JDE, EPV)  
 DECIR COMO (GV, APC)  
 DECIR ENTRE SI CONSIGO (decir entre sí) (GV, CR)  
 DECIR PRESTO (GV, TCDD)  
 DESCONHECIDO (deconocido, disfrazado) (GV, CR)  
 DEZIR (repetir para rezar)  
 DEZIR COPLAS (LFZ, CBGB)  
 DEZIR DE LONGE (de lejos) (GV, APC)  
 DIZER COMO DIGO (decir como digo, repetir) (GV, FIP)  
 DIZER ENTRE MÍ (decir entre mí) (GV, ADI)  
 DIZER VERGONHAS (GV, CR)  
 DOLOROSOS PREGONES (LFZ, AP)  
 DORES ARDENTES (GV, CR)  
 ECHAR PALABRAS AL VIENTO (hablar sola) (JDE, EPV)  
 ECO (GV, CR)  
 ENTREGARSE EN LOS SOSPIROS (JDE, EPV)  
 ENVIAR SOSPIROS (JDE, EPV)  
 ESTAR EN PRÁTICA (estar hablando) (GV, ABI)  
 ESTAR EN QUELLOTROS (LFZ, CBGB)  
 ESTAR EN RIZONES (razones) (LFZ, CBGB)  
 FALAR (hablar) (GV, ABI)  
 FALAR DE JEITO (hablar de una forma) (GV, CR)  
 FALAR DESBARATOS (decir disparates) (GV, ADI)  
 FALAR SÓ (hablar sola) (GV, ADI)  
 FALAR SOTIL (GV, CR)  
 GRUNHIR (refunfuñar, hablar entre dientes) (GV, CR)  
 HABLAR CONSIGO MISMO (JDE, EPV)  
 HABLAR ENTRE SÍ (JDE, EPV)  
 HABLAR PRIMERO (JDE, EPV)

HAZER BEFAS (LFZ, CBGB)  
 JURAR (JDE, EPV)  
 LÁGRIMAS AUSENTES (GV, CR)  
 LENGUAJE Y ESTILO PASTORIL (LFZ, CBGB)  
 LISONJAR (GV, TCDD)  
 MANTENER LA LENGUA QUEDA (JDE, EPV)  
 MOTEJAR (LFZ, CBGB)  
 MOTEJAR (burlar) (JDE, EPV)  
 PALABRAS DE TRISTURA (GV, CR)  
 PARLAR (JDE, ECF)  
 PEDIR CAMPO (GV, TCDD)  
 PÔR-SE POR PAJE (ponerse por paje) (GV, CR)  
 QUEJARSE (JDE, ECF)  
 RAZONAR, RAZONARSE (JDE, ERMNN) (JDE, ERNPC)  
 RAZONAR CON (LFZ, CBGB)  
 RECONTAR (LFZ, AP)  
 REQUEBRARSE (JDE, EPV)  
 SILVAR EL GANADO (JDE, ECF)  
 SOSPIROS (GV, CR)  
 SOSPIROS DEFUNTOS (JDE, EPV)  
 SUSPIRAR (GV, ADI)  
 TORNARSE MUDO (JDE, EMGP)  
 TOSER (JDE, EPV)  
 TURBARSE LA ELOCUENCIA (enmudecer) (JDE, EPV)  
 VOZ DOLOROSA (LFZ, AP)

## **Música**

### **Canto**

BUEN CANTO (JDE, ECF)  
 CANCIONERO (LFZ, CBGB)  
 CANTAR (GV, TCDD) (LFZ, CBGB) (JDE, ECF) (JDE, ERNPC)

CANTAR A CUATRO BOCES (LFZ, AP)  
 CANTAR A TRES VOCES (LFZ, AP)  
 CANTAR A TRES VOCES DE CANTO DE ÓRGANO (LFZ, AP)  
 CANTAR CANCIÓN (LFZ, AP)  
 CANTAR CANTIGAS (GV, CR)  
 CANTAR CHANÇONETA, AS (GV, APC)  
 CANTAR COMO SERRANOS (LFZ, CBGB)  
 CANTAR DE CANTO DE ÓRGANO (LFZ, AP)  
 CANTAR DE ESPACIO (JDE, EMGP)  
 CANTAR DE VAYLAR (LFZ, CBGB)  
 CANTAR DOS POR DOS (JDE, AR)  
 CANTAR E TANGER (GV, CR)  
 CANTAR EL LLANTO (LFZ, AP)  
 CANTAR EN CANTO DE ÓRGANO (LFZ, AP)  
 CANTAR ESFANDANGADO (desafinado)(GV, FIP)  
 CANTAR GUAÍADO (lamentado, llorado) (GV, FIP)  
 CANTAR POR LA SONADA (LFZ, AP)  
 CANTAR REPICADO Y ENTONADO (LFZ, CBGB)  
 CANTAR ROMANCE POR DESPEDIDA (GV, TCDD)  
 CANTAR SIN TARDAR (JDE, EMGP)  
 CANTAR UM ROMANCE (GV, FIP)  
 CANTAR UN MOTEZICO (LFZ, AP)  
 CANTAR VOZ EN GRITO (LFZ, CBGB)  
 CANTAR VILLANCICO (LFZ, AP)  
 CANTICAR (GV, APC) (JDE, ERMNN)  
 CANTICAR DOS A DOS (JDE, ERMNN)  
 CANTICAR A DOS (JDE, ERMNN)  
 CANTIGAS (GV, CR)  
 CHANÇONETAS (GV, APC)  
 DECIR CANTADELA (GV, FIP)  
 DECIR CANTIGA (GV, FIP)  
 DIZER UMA CANTIGA (GV, CR)

LLAMAR CANTANDO (GV, APC)

MELODÍA SERENA (GV, CR)

MOSICAR (musicar) (GV, TCDD)

MOTEZICO (LFZ, AP)

ROMANCE REPRESENTADO (GV, TCDD)

VILLANCICO (JDE, EMGP) (JDE, AR) (JDE, ERNN) (JDE, ERMNN)

## **Danza**

A LA DANÇA (JDE, EPV)

ALTO Y BAJO ZAPATETA (JDE, ECF)

ARROJAR ÇAPATETAS REPICADAS (LFZ, CBGB)

BAILAR ( (JDE, ECF) (LFZ, CBGB)

BAILAR UNA BORREGA (GV, APC)

BAILES (JDE, EMGP)

BAILOS (bailes) (GV, APC)

DANÇAS DE PALACIO (JDE, EMGP)

DANZAR (LFZ, CBGB)

DECAERSE (JDE, ECF)

DESMAYARSE (JDE, ECF)

ENTRAR BIEN (JDE, ECF)

ENTRAR EN DANÇA (JDE, ECF)

ESFORZARSE (aguantar) (JDE, ECF)

FAZER O TORDIÃO (hacer el baile del tordião) (GV, ABI)

GRITO EN EL CIELO (mientras se danza) (JDE, ECF)

PEGAR ALTIBAXOS (LFZ, CBGB)

PONERSE EN CORRO COMO EN LUCHA (JDE, ECF)

RESPINGO (salto, respingo) (GV, APC)

SACUDIR (LFZ, CBGB)

SALTAR (danza) (JDE, EPV)

SALTAR COMO POTROS (LFZ, CBGB)

SALTAR POR GASAJADO SIN TARDANÇA (JDE, EPV)

TOMAR (danzar al ritmo) (JDE, ECF)

TORDIÃO (baile cantado) (GV, ABI)

### **Instrumentos**

CARAMILLOS (GV, APC) (JDE, EMGP)

DOBLE Y REDOBLE (JDE, EPV)

GAITA (GV, APC)

GAITERO (JDE, EPV) (JDE, EPV)

HACER FUERTES SONES (JDE, EPV)

HACER UN SON (JDE, ECF)

LINDA SONADA (JDE, EMGP)

RABÉ (GV, APC)

RABILERO (JDE, EPV)

SILBATO (GV, APC)

SOM CORTESÃO (son cortesano) (GV, ABI)

SON FINO (JDE, ECF)

SON GALÁN (JDE, ECF)

SON VIGILLERO (JDE, ECF)

SON VILLANO (JDE, ECF)

SON PALACIANO (JDE, ECF)

SONES DE CARAMILLOS (JDE, EPV)

SONEZILLOS (JDE, EPV)

TANGER (tañir) (GV, CR) (GV, ABI)

TANGER UMA CANTIGA (GV, CR)

TANGER VIOLA (GV, FIP)

TANGERES (Tañeres) (GV, APC)

TAÑER DE CARAMILLOS (JDE, ECF)

TAÑER INSTRUMENTOS (GV, TCDD)

TAÑER (UN) SON (LFZ, CBGB) (JDE, ECF)

TEMPERAR A VIOLA (templar la viola) (GV, CR) (GV, FIP)

TENTAR UN SON (JDE, ECF)

TOCAR INSTRUMENTOS (GV, TCDD)

TOCAR LAS DAMAS SUS INSTRUMENTOS (GV, TCDD)



TÓNICA ACORDADA (GV, APC)

TÓNICA ACORDADA DE FUERTES CARAMILLOS (GV, APC)

### **Nomenclatura de las prácticas escénicas (obra, lugar, público y actor)**

AMADORES (personajes de la comedia) (JDE, EPV)

ARGUMENTADOR (GV, CR)

ARGUMENTO (JDE, EPV)

AUTO (LFZ, AP)

BUENA GENTE (público) (JDE, EMGP)

COMPAÑA NOBRE (público) (JDE, EPV)

COMPAÑÍA (JDE, EPV)

COMPONER UNA REPRESENTACIÓN (LFZ, AP)

CUASICOMEDIA O QUASICOMEDIA (LFZ, FQCPAS)

ENTRAR POR ARGUMENTADOR (GV, CR)

ENTRELOCUTOR (interlocutor) (GV, ABI)

FIGURAS (GV, TCDD)

GENTE (JDE, EPV)

HAZER UN AUTO (LFZ, AP)

INTERLOCUTORES (JDE, ECF) (JDE, EPV, AR)

MOSTRAR FANTASÍA (mostrar la acción los actores) (JDE, EPV)

PERSONA, AS (LFZ, AP) (LFZ, FQCPAS)

PRESÉPIO (Pesebre) (GV, APC)

PROUOCAR LA GENTE A DEVOCIÓN (LFZ, AP)

RECITADORES (LFZ, AP)

REPRESENTACIÓN (LFZ, AP)

REPRESENTAR-SE COMO (GV, CR)

SALA (JDE, ERNPC) (JDE, EMGP)

SEGUIRSE LA COMEDIA (JDE, EPV)

### **Otros objetos de *atrezzo***

ALMOFADINHA (GV, CR)

ANDAS (GV, CR)

ARCA (sepultura) (JDE, ERNPC)

BERÇO DOURADO (GV, CR)

BODE (cordero) (GV, ABI) [judío]

BOLSÃO (bolsa) (onzeneiro) (GV, ABI)

CADEIRA (GV, ABI) (Fidalgo)

COXIM (GV, CR)

CRUZ DE MADERA (LFZ, AP)

CUERPO HERIDO Y DESGARRADO (LFZ, AP)

CUERPO SAGRADO (Cristo) (LFZ, AP)

DIDAL (GV, CR)

ECCEHOMO (LFZ, AP)

ESTANDARTE (LFZ, AP)

FIGURA FIGURADA (la Santa Faz, la Verónica) (JDE, ERNPC)

FORMAS (hormas) (sapateiro) (GV, ABI)

LAUREOLA (corona de laurel) (GV, CR)

LIVROS (libros ) (GV, ABI)

MONUMENTO (santo sepulcro) (JDE, ERNPC)

PAÑO O VERÓNICA (JDE, ERNPC)

PEÇAS DE OURO (monedas) (GV, CR)

PLAGAS DE LA PASIÓN (JDE, ERNPC)

PUÑAL (para los amantes) (JDE, EPV) (JDE, EFZC)

SANTA CRUZ (JDE, ERNPC)

SEDA (GV, CR)

SEPULTURA (JDE, ERNPC)

VANDERA CON CINCO PLAGAS BORDADA (LFZ, AP)

## VI. Bibliografía

### 1. Ediciones de las obras literarias analizadas

- ENCINA, Juan del, *Égloga representada en la noche de la Natividad*, en Pérez Priego (ed.), *Juan del Encina. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 97-105.
- , *Égloga representada en la misma noche de Natividad*, en Pérez Priego (ed.), *Juan del Encina. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 107-116.
- , *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*, en Pérez Priego (ed.), *Juan del Encina. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 117-129.
- , *Égloga representada en la noche postrera de Carnal, que dicen de Antruejo o Carnestolendas*, en Pérez Priego (ed.), *Juan del Encina. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 139-149.
- , *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, en Pérez Priego (ed.), *Juan del Encina. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 171-189.
- , *Auto del repelón*, en Pérez Priego (ed.), *Juan del Encina. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 221-235.
- , *Égloga de Cristino y Febea*, en Pérez Priego (ed.), *Juan del Encina. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 237-256.
- , *Égloga de Plácida y Victoriano*, en Pérez Priego (ed.), *Juan del Encina. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 287-371.
- FERNÁNDEZ, Lucas, *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, María José Canellada (ed.), Madrid, Castalia, 1976, pp. 81-101.
- , *Farsa o quasi comedia de Pravos, Antona y un soldado*, María José Canellada (ed.), Madrid, Castalia, 1976, pp. 133-164.
- , *Auto de la pasión*, María José Canellada (ed.), Madrid, Castalia, 1976, pp. 221-237.
- VICENTE, Gil, *Auto da Visitação*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. I, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, pp. 17-21.
- , *Auto Pastoril Castelhana*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. I, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, pp. 23-38.
- , *Auto da Barca do Inferno*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. I, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, pp. 527-558.
- , *Auto da Índia*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. II, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, pp. 171-186.

- , *Farsa de Inês Pereira*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. II, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, pp. 257-290.
- , *Comédia de Rubena*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. I, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, pp. 367-418.
- , *Tragédia de Dom Duardos*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. I, Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, pp. 517-577.

## 2. Obras literarias citadas

- ABARCA DE BOLEA, Ana Francisca, *Vigilia y octavario de San Juan Baptista* (1679), M<sup>a</sup> Ángeles Campo Guiral (ed.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994, p. 179.
- ANÓNIMO, *Platir*, Valladolid, 1533.
- ANÓNIMO, *Auto de los Reyes Magos*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Teatro Medieval 2. Castilla, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 39-50.
- ANÓNIMO, *Diálogo entre Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Teatro Medieval 2. Castilla, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 117-143.
- ANÓNIMO, *Coplas de Puertocarrero*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Teatro Medieval 2. Castilla, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 145-168.
- ANÓNIMO, *Égloga sobre el molino de Vascalón*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Teatro Medieval 2. Castilla, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 191-197.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La fiera, el rayo y la piedra* [ca. 1652], ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989.
- CASTIGLIONE, Baltasar, *El Cortesano* [1528], ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 2011.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Los baños de Argel*, en *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Planeta, 1987.
- , *El vizcaíno fingido*, en *Entremeses* [1615], ed. de N. Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 193-214.
- , *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*: tomo III, Madrid, [s.l.], 1918 (Imprenta de Bernardo Rodríguez), pp. 117-228.
- , *El coloquio de los perros, Novelas Ejemplares* [1613], ed. de J.B. Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1982. Vol 3, pp. 238-322.

- COSTA, Francisco de, *Passo do Glorioso e Xeráfico São Francisco*, en José Camões (dir.), *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* - Base de dados textual [on-line], Centro de Estudos de Teatro. <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> [20/09/2015]
- COTARELO Y MORI, Emilio (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911.
- ENCINA, Juan del, *Cancionero de 1496, Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca, s.i., 1496, 20 de junio. Edición facsímil de la Real Academia Española, con prólogo de E. Cotarelo, Madrid, 1928 (reimpresión, 1989).
- , *Trivagia*, Roma, 1519, M.<sup>a</sup> Rambaldo (ed.), Juan del Encina, *Obras completas, II*, Madrid, 1978.
- , «Juan del Encina porque algunos le preguntaban qué cosa era la corte y de la vida della», en *Juan del Encina. Obra Completa*, edición y estudio de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, *Apologética historia sumaria, 1527 - 1550*, ed. de Vidal Abril Castelló et alii, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- GARCÍ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula* (ca.1508).
- , *Las Sergas de Esplandián*, Sevilla, 1510.
- GARCIA DE RESENDE (comp.), *Cancioneiro Geral*, New York, De Vinne Press, 1904, Fl. Ccxxxvi.
- GÓMEZ MANRIQUE, *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, ¿1476?*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Teatro Medieval 2. Castilla*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 51-61.
- , *Momos en la mayoría de edad del Príncipe Alfonso, 1467*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Teatro Medieval 2. Castilla*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 69-74.
- GUEVARA, Antonio de, *Libro llamado aviso de privados, y doctrina de cortesanos*, 1539.
- , *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, 1539.
- ISASI ANGULO, Armando (ed.), *Lazarillo de Tormes*, Barcelona, Bruguera, 1970.
- LÓPEZ DE YANGUAS, Hernán, *Farsa de la concordia*, [ca. 1529], ed. de Fernando González Ollé, Espasa-Calpe, Madrid, 1967.
- LOPE DE VEGA, *La Arcadia* [ca. 1598], Edwin S. Morby (ed.), Madrid, Castalia, 1975.
- , *Peribáñez o el comendador de Ocaña*, Teresa Ferrer (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- , *El anzuelo de Fenisa* [ca. 1604-1606], en *Comedias. Volumen XV*, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Fundación Castro, 1998.

- MADRID, Francisco de, *Égloga*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Teatro Medieval 2. Castilla*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 173-190.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera (Corbacho)* [ca. 1438], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Edición digital a partir de la edición de Cristóbal Pérez Pastor, *Arcipreste de Talavera, Corbacho, o Reprobación del amor mundano*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *Los siete libros de La Diana*, Barcelona, 1561, Asunción Rallo (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- MORAES, Francisco, *Palmerín de Inglaterra*, 1547.
- PALENCIA, Alfonso, *Tratado de la perfección del triunfo militar*, 1459.
- PERÁLVAREZ DE AYLLÓN, *Comedia Tíbalda*, [ca. 553], ed. de Vicent Sanchis Caparrós, Valencia, Universidad de Valencia, 2002.
- PORRAS, Juan de, *Palmerín de Olivia*, Salamanca, 1511.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *Entremés de los dos alcaldes encontrados (Segunda parte)* [Cotarelo, Colección, p. 667<sup>a</sup>])
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Dorothy S. Severin (ed.), Madrid, Cátedra, 1995.
- ROJAS VILLANDRANDO, Fernando de, *El viaje entretenido* [1603], Jean Pierre Ressayre (ed.), Madrid, Castalia, 1972.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, [1605], Leandro Fernández de Moratín (trad.), París, Imprenta de Augusto Bobée, 1825.
- SILVA, Feliciano de, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, 1514.
- , *Amadís de Grecia*, Cuenca, 1530.
- , *Don Florisel de Niquea*, Valladolid, 1532- 1535.
- TIMONEDA, Juan de, *Cancionero llamado Sarao de amor*, Carlos Clavería (ed.), Barcelona, Delstres, 1993.
- TIRSO DE MOLINA, *Las quinas de Portugal* [1348], en *Obras completas*, Blanca de los Ríos (ed.), III, Madrid, Aguilar, 1958.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé, *Comedia Aquilana*, vv. 316-365, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de *Propalladia*, Nápoles, 1517. Edición facsímil: Real Academia Española, Madrid, Tipografía de Archivos, 1936.
- , *Comedia Ymeneá*, en *Antología (Teatro y poesía)*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Clásicos Extremeños nº 11, Badajoz, 1995, vv. 1-12, p. 57.

- , *Comedia Tinellaria* (1517), Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Turner, 1994.
- UNAMUNO, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho*, Alberto Navarro, Madrid, Cátedra, 1988.
- VALDIVIELSO, *El Fénix de Amor. Acto sacramental. Doce actos sacramentales y dos comedias divinas*, Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso (eds.), Madrid, Ediciones y Distribuciones Isla, 1975,
- VÁZQUEZ, Francisco, *Primaleón*, Salamanca, 1512.
- VICENTE, Gil. *Auto da Barca da Glória*, en M<sup>a</sup> Leonor Carvalhão Buesco (ed.), *Compilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, vol. I, pp. 254-280.
- , *Barca da Glória*, en José Camões (dir.), *As obras de Gil Vicente*, Vol. I, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- , *Floresta de Engaños*, en M<sup>a</sup> Leonor Carvalhão Buesco (ed.), *Compilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, vol. I, pp. 472-509.
- , *Comédia do Viúvo*, en M<sup>a</sup> Leonor Carvalhão Buesco (ed.), *Compilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, vol. I, pp. 411-443.
- , *Amadís de Gaula*, en M<sup>a</sup> Leonor Carvalhão Buesco (ed.), *Compilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, vol. II, pp. 76-111.
- VIRGILIO, *La Eneida*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, canto VI.
- VV.AA. *La Biblia*, Trad. a cargo de Casa de la Biblia, Barcelona, Círculo de Lectores, 1972, *Libro del Génesis*.

### 3. Diccionarios de teatro

- BASTOS, Sousa, *Dicionário do Theatro Portuguez*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908.
- FERRER VALLS, M<sup>a</sup> Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- FERRERA ESTEBAN, José Luís, *Glosario ilustrado de las artes escénicas*, Guadalajara, 2009. 2 vols.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (dir.), *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro*.
- [<http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html>]

#### 4. Dictionarios y glosarios

- BLUTEAU, Rafael, *Diccionario Castellano y Portuguez para facilitar a los castellanos el uso del Vocabulario Portuguez, y Latino*, Lisboa Occidental Oficina de Pascoal da Silva 1721. Ed. *on line* Corpus Lexicográfico do Português, Universidade de Lisboa.  
< [http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/RafaelBluteau\\_DicionarioCastelhano.aspx](http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/RafaelBluteau_DicionarioCastelhano.aspx)>
- \_\_\_\_\_, *Vocabulario Portuguez e Latino*, vol. 1-4, Coimbra, Colégio das Artes, 1712-1713; vol. 5-8, Lisboa, Pascoal da Sylva, 1716-1721, Suplemento ao Vocabulario Portuguez e Latino, 2 vol., Lisboa, Joseph Antonio da Sylva, 1727, Patriarcal Oficina da Musica, 1728. Ed. On line Corpus Lexicográfico do Português, Universidade de Lisboa.  
<[http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/RafaelBluteau\\_Vocabulario.aspx](http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/RafaelBluteau_Vocabulario.aspx)>
- \_\_\_\_\_, *Vocabulario de synonymos, e phrases portuguezas, Supplemto ao Vocabulário Portuguez e Latino*, II, Lisboa, Patriarcal Oficina de Musica, 1728, 57-424. Ed. On line Corpus Lexicográfico do Português, Universidade de Lisboa.  
<[http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/RafaelBluteau\\_Sinonimos.aspx](http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/RafaelBluteau_Sinonimos.aspx)>
- COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura (Portuguesa, Brasileira, Galega, Estilística)*, Porto, Figueirinhas. 1985.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Louis Combet (ed.), Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana de Sebastián de Covarrubias*, Barcelona, Ad litteram, 2003.
- FOLQMAN, Carlos, *DICCIONARIO PORTUGUEZ, E LATINO*, Lisboa, Na Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1755 (transcrição de Paula Cristina Araújo). Ed. On line Corpus Lexicográfico do Português, Universidade de Lisboa.  
< <http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/CarlosFolqman.aspx>>
- FERRERA ESTEBAN, José Luis, *Glosario ilustrado de las artes escénicas*, Guadalajara, 2009.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.
- NEBRIJA, Antonio de, *Vocabulario español-latino*, 1495.
- PEDRELL, Felipe, *Diccionario Técnico de la Música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894.
- PEREIRA, Bento, *Thesouro da lingua portugueza*. Eborae, ex Typographia Academiae, 1697. Ed. On line Corpus Lexicográfico do Português, Universidade de Lisboa.  
<[http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/BentoPereira\\_Tesouro.aspx](http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/BentoPereira_Tesouro.aspx)>



- \_\_\_\_\_, *Prosódia in vocabularium bilingue, Latinum, et Lusitanum digesta... Septima editio auctior, et locupletior ab Academia Eborensi*, Évora, Tipografia da Academia, 1697. Ed. On line Corpus Lexicográfico do Português, Universidade de Lisboa.  
<[http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/BentoPereira\\_Prosodia.aspx](http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/BentoPereira_Prosodia.aspx)>
- SILVA, Antonio de Moraes, *Dicionário da língua portuguesa - recompilado dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado*, por Antonio de Moraes Silva, Lisboa, Typographia Lacerdina, 1813. Ed. on line Biblioteca Brasileira Digital.  
<<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/2>>
- TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Madrid, 1786-1789.
- VV. AA. *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, 1770, Ed. on line.  
<<http://web.frl.es/DA.html>>
- VV. AA. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Ministério da Educação, Lisboa, Verbo, 2001.
- VV. AA. *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, Ed. Melhoramentos, 2012, ed. on line.  
<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>

## 5. Documentación varia, Historiografía Clásica y Tradadística

- ALCÁZAR, José, *Ortografía castellana*, mss. ca. 1690.
- ANÓNIMO, *Documentos sobre música en la catedral de Sigüenza*, 1600 - 1713, Javier Suárez-Pajares, ICCMU (Madrid), 1998 [CORDE].
- BULWER, John, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rethoric*, London, Thomas Harper for Henry Twyford 1644, 2 vols, [Consulta facsímil ed. James W. Cleary, Southern Illinois University Press, London & Amsterdam, 1974].
- CANTORE, Pietro, *Verbum Abbreviatum*, Peter the Chanter (ed.), Turnhout, Brepols, 2004
- CARVALLO, LUIS ALFONSO, *Cisne de Apolo* [1602], ed. de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.
- «Descrição das nobres festas em Viseu ordenadas pelo Infante Dom Henrique (1414)», en *Crónica da Tomada de Ceuta*, ed. Reis Brasil, Lisboa: Europa-América, 1992: 100-101.

«Doação de um casal a Bonamis e Acompaniado por D. Sancho I, confirmada por D. Afonso II (Agosto de 1193, confirmado em 11 de Janeiro de 1220)», Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Chancelaria de D. Afonso III, liv. 2, ff. 52v-53.

ESCALÍGERO, Julio César, *De causis lingua Latinae*, 1540.

FERREIRA, Manuel Pedro (trad.), *Estipulação de pagamento a citaristas no Foral de Alfaiates (finais do século XII)*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Núcleo Antigo 380 (Foros e costumes de Alfaiates - Feitos da Coroa), 1200.

«Fiestas espectaculares en la Corte real de Lisboa durante las Navidades del último año del siglo XV», en *Carta de Ochoa a los Reyes Católicos*, Archivo de Simancas. Estado, Portugal. Leg. 367, fol. 19.

GARCIA DE RESENDE, «Vida e feitos del rei D. João II» in *Livro das Obras de Garcia de Resende*, 1545.

LOPES, Fernão, *Crónica de el rei D. João*, cap. 7, p. 123.

MARCOS DURÁN, Domingo, *Sumula de canto de órgano*, ca. 1502-1506.

MENA, Juan de, *Tratado sobre el título de duque*, en Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Obras completas de Juan de Mena*, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 395-413.

———, *Coronación*, ca. 1438-1439.

NEBRIJA, Antonio, *Institutiones in latinam grammaticam*, Salamanca, 1481.

———, *Gramática Castellana*, John O'Neill (ed.), Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison), 1995

PALENCIA, Alfonso de, *Tratado de la perfección del triunfo militar*, 1459.

PÉREZ, Martín, *Libro de las Confesiones*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Teatro Medieval 2. Castilla*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 206-208.

PINEDA, Juan de, *Diálogos de la Agricultura cristiana* [1589], ed. de J. Meseguer Fernández, Madrid, Atlas, 1963-4, vol. III.

QUINTILIANO, *Obras Completas*, Salamanca, Universidad Pontificia, 2000, vol. IV. Traducción de Alfonso Ortega Carmona.

SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, *Minerva sive de causis linguae Latinae*, 1587. Traducción de Javier Iso.

SOUSA, António Caetano de, *Provas da história genealógica da casa real portuguesa*, vol. I, Oficina Silvana da Academia Real, 1739.

- TEJADA Y RAMIRO, Juan de, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*, V, Madrid, 1855.
- TOVAR, Francisco, *Libro de música práctica*, Barcelona, 1510, ed. facsímil en *Viejos Libros de Música*, 6, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976, fol. 35r.
- VINSAUF, Godofredo de, *La Poetria Nova*, Ana María Calvo Revilla (ed. y trad.), Madrid, Arco Libros, 2008.
- Vives, Juan Luis, *Adversus Pseudodialectos*, en *Juan Luis Vives: Obras completas*, trad. y ed. Lorenzo Riber, Madrid, 1948.
- , *De Disciplinii*, en *Juan Luis Vives: Obras completas*, trad. y ed. Lorenzo Riber, Madrid, 1948.
- PULGAR, Fernando de, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, vol. 2, p. 74.

## 6. Bases de datos [en línea]

- ALMEIDA, Maria João (dir.), *HTP Online. Documentos para a História do Teatro em Portugal*, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.  
<<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/default.htm>>
- Camões, José (dir.), *Teatro de Autores de Séc. XVI- Base de dados textual [on line]*, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.  
<<http://www.cet-e-quinheiros.com/>>
- , *Teatro de Autores de Séc. XVII- Base de dados textual [on line]*, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.  
< <http://www.cet-e-seiscentos.com/>>
- VERDELHO, Telmo dos Santos y SILVESTRE, João Paulo Martins (coords.), *Corpus Lexicográfico do Português (CLP)*, Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro; do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.  
<<http://clp.dlc.ua.pt/Inicio.aspx>>
- VV.AA., Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>>

## 7. Marco cultural de la actuación

- ABBOTT, Don Paul, «La Retórica y el Renacimiento: una perspectiva de la teoría española», en James J. Murphy (ed.), *La elocuencia en el Renacimiento: Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, Madrid, Visor, 1999, pp. 121-132.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «Introducción», en José Martínez Millán, *La corte de Carlos V*, Vol. 3, Tomo 4, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 7-42.
- ALVES, Ana María, *Iconologia do poder real no periodo manuelino: a procura de uma linguagem perdida*, Portugal, Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.
- ALVES DIAS, João José, *Gentes e espaços: em torno da população portuguesa na primeira metade do século XVI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, [etc.], 1996.
- BAXANDALL, Michael, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, Madrid, Visor, 1996.
- BECEIRO PITA, Isabel, «La educación: un derecho y un deber del cortesano», en José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.), *La enseñanza en la edad media: X Semana de Estudios Medievales (Nájera, 1999)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 175-206.
- BERGSON, Henri, *La risa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- BRAGA, Isabel M. R. MENDES DRUMOND, *Um espaço, duas monarquias (Interrelações na península ibérica no tempo de Carlos V)*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa; Centro de Estudos Históricos, Hugin, 2001.
- BURKE, Peter, «El cortesano», en Garin, Eugenio (et al.), *El Hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 133-162.
- CARVALHO, Joaquim Barradas de, *O Renascimento português (em busca de sua especificidade)*, Lisboa, Instituto Nacional-Casa da Moeda, 1980.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, *Retórica e teorização literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, 1973.
- CHASTEL, André, *Le gest dans l'art à la Renaissance*, 1987, [ed. ut.] María Córdor (trad.), *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2004.
- CHECA CREMADES, Fernando, «El Renacimiento en las Artes. II. Pintura y escultura», en Ramón Menéndez Pidal, *Historia de España. La Cultura del Renacimiento (1480-1580)*, Tomo XXI, Víctor García de la Concha (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 415-461.

- DE JONGE, Krista; GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. y ESTEBAN ESTRINGANA, Alicia (eds.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes-Marcial Pons de Historia, 2010.
- DE LA TORRE GÓMEZ, Hipólito (ed.), *España y Portugal (S.IX-XX): vivencias históricas*, Madrid, Síntesis, 1998.
- DESWARTE, Sylvie, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa, Difel, 1992.
- DÍEZ ÁLVAREZ, Javier, «Entre el arte y el relato», en Beatriz López Romero y Josefa Gómez García (coords.), *El cuento como instrumento para el desarrollo de la creatividad artística*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006, pp. 12-14.
- DUMAS, Felicia, «El gesto litúrgico: un análisis semiológico», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 12, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa; Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, pp. 237-260.
- ELÍAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, trad. Guillermo Hirata, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*, Madrid, Sílex, 2008.
- FARAL, Edmond (ed.), *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, París, Champion, 1971. [1ª ed. 1924]
- FIORENTINO, Giuseppe, *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2009.
- GARIN, Eugenio, «El Hombre del Renacimiento» en Garin, Eugenio (et al.), *El Hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 9-22.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, «Los ángeles», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 1-9.
- GRAGO GRACIA, Juan Antonio, «El Renacimiento de las Letras. I. La Lengua», en Ramón Menéndez Pidal, *Historia de España. La Cultura del Renacimiento (1480-1580)*, Tomo XXI, Víctor García de la Concha (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 579-629.

- HEUGAS, Pierre, «Un personnage nouveau dans la dramaturgie d'Encina: Plácida dans *Plácida y Vitoriano*», en *La fête et l'écriture. Théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 151-161.
- KERNOLDE, George R., *From art to theatre: form and convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1970.
- KING, Margaret, «La mujer en el Renacimiento», en Garin, Eugenio (et al.), *El Hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 259-307.
- KRISTELLER, Paul Oskar, «La retórica en la cultura medieval y renacentista», en James J. Murphy (ed.), *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y práctica de la Retórica renacentista*, Madrid, Visor, 1999, p. 11-32.
- LADNER, Gerhart B., «The Gestures of Prayer in Papal iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries», en Sesto Prete (ed.), *Didascalie: Studies in Honour of Anselm M. Albareda*, Nueva York, Bernard M. Rosenthal, 1961, pp. 246-275.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, París, PUF, 1990 (3ª ed.).
- MARQUES, António Henrique Oliveira. *História de Portugal*, Lisboa, Pallas, 1980.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Faustino, «El empleo del lenguaje feudal como lenguaje amoroso: el ejemplo del Cancionero de Ajuda», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LIV, N° 120, enero-diciembre de 2007, 135-170.
- MENDES ATANÁZIO, M. C., *A arte do Manuelino: mecenas, influências, espaço*, Lisboa, Presença, 1984.
- MURPHY, James Jerome (ed.), «Prefacio», en *La elocuencia en el Renacimiento: Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, Madrid, Visor, 1999.
- , «Mil autores olvidados: panorama e importancia de la retórica en el Renacimiento», en James J. Murphy (ed.), *La elocuencia en el Renacimiento Renacimiento: Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, Madrid, Visor, 1999. pp. 33-52.
- NOGUEIRA GONÇALVES, A., *Estudos de história da arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979.
- OSORIO ROMERO, IGNACIO, *Floresta de gramática, poética y retórica (1521-1767)*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997 (1ª ed. 1980).
- PERCIVAL, Keith, «La gramática y la retórica en el Renacimiento», en *La elocuencia en el Renacimiento: Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, Madrid, Visor, 1999, pp. 359-390.

- PIMENTA, M<sup>a</sup> José Ferro Tavares, *Los Judíos en Portugal*, Madrid, Mapfre, 1992.
- RAMALHO, Américo da Costa. *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, 1969.
- , *Estudos sobre o século XVI*, Paris, 1983, 2<sup>a</sup> ed.
- RAU, Virginia, *Estudos sobre história económica e social do antigo regime*, Lisboa, Presença, 1984.
- REDONDO CANTERA, María José (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2004.
- RUBIO GARCÍA, Luis, *Estudios sobre la Edad Media española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1973.
- SALVADOR PLANS, Antonio, «Los lenguajes “especiales” y de las minorías en el Siglo de Oro», en *Historia de la lengua española*, Rafael Cano (coord.), Barcelona, Ariel, 2004, pp. 771-798.
- SENA, Jorge de, *Estudos de História e de Cultura*, 1<sup>a</sup> série, supl. de Ocidente, vol. I, Lisboa, 1967.
- SCHAFFER, Martha E. y Cortijo Ocaña, Antonio (eds.), *Medieval and Renaissance Spain and Portugal: studies in honor of Arthur L-F. Askins*, Woodbridge: Tamesis, 2006.
- THOMAS, Werner y Robert A. Verdonk (eds.), *Encuentros en Flandes: Relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*, Leuven; Soria, Leuven University Press: Fundación Duques de Soria, 2000.
- VIGARELLO, Georges, «El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana», en Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. 2, Madrid, Taurus, 1991, pp. 149-199.

## 8. Teoría e Historiografía crítica Teatral

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.
- ALBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española*, vol. I, Madrid, Gredos, 1970.
- ALCINA FRANCH, BONET CORREA, HUERTA CALVO et al., *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, José M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), Seminario de la Universidad Internacional Menéndez-Pelayo (Sevilla, octubre de 1985), Barcelona, Serbal, 1986.
- ARMJO, Carmen Elena, «Música, poesía y corte: el mundo de Juan del Encina», en *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, pp. 103-108.
- ARRÓNIZ, Othón. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana, «Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento», en Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, València, Generalitat Valenciana- Ajuntament d'Elx, 1994, pp. 89-99.
- , «Aportaciones al estudio del teatro medieval en España», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2, 1985, pp. 13-25.
- , «Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Javier Guijarro Ceballos (coord.), Universidad de Salamanca, 1999, pp. 15-26.
- ÁLVAREZ SELLERS, Alicia, *Del teatro a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universitat de València, 2007.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Peligros de amor y trampas de lenguaje: *Don Duardos* de Gil Vicente», *Quadrant*, nº 12, Montpellier III, Université Paul-Valéry, 1995, pp. 5-30.
- , «Una tragedia amorosa y política: *Reinar después de morir*», en Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Ecija*, Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Ecija - Fundación El Monte, 1996, pp. 211-226.
- , «Personajes femeninos en la literatura renacentista portuguesa», en Ferran Carbó et aliteri (eds.), *Dona i Literatura, Quaderns de Filologia III*, València, Universitat de València, 1997, pp. 7-25.
- , «La figura del Rey en el teatro portugués de los siglos XVI y XVII», en Aurelia Ruiz Sola (coord.), *Actas de las VI y VII Jornadas de Teatro (Universidad de Burgos)*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 77-94.
- (ed.), *Literatura Portuguesa Y Literatura Española. Influencias y relaciones, Anejo nº XXXI de la Revista Cuadernos de Filología*, València, Universitat de València, 1999.
- , «Da novela de cavalaria à comédia renascentista: *Don Duardos* e *Amadís de Gaula* de Gil Vicente», *Límite*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007, 159-173.
- , «Príncipes disfrazados y estrategias de pasión: *Don Duardos* de Gil Vicente, *El príncipe viñador* de Vélez de Guevara y *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina», en María Luisa Lobato (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, Biblioteca Filológica de Hispana/127, 2011, 261-277.



- , «Jueces, clérigos y caballeros: modelos grotescos de poder en el teatro de Gil Vicente», en Mariela Insúa y Félix K.E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Colección BIADIG, Biblioteca Áurea Digital, 18-Publicaciones Digitales del GRISO), 2013, pp. 35-53.
- ANDREWS, J. Richard, *Juan del Encina, Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1959.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- ASENSIO, Eugenio. «De los momos cortesanos a los autos caballerescos», en *Estudios Portugueses*, París, Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 25-36.
- , *Itinerario del entremés (De Lope de Rueda a Quiñones de Benavente)*, Madrid, Gredos, 1971.
- AUSTIN, Brother, «Juan del Encina», *Hispania*, Wallingford, 39, 1956, pp. 161-174.
- BARATA, J. Oliveira. *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- BATTISTESSA, Ángel José, «Trazos para un perfil de Juan del Encina», en *Poetas y prosistas españoles*, Buenos Aires, 1943, pp. 173-232.
- BECKER, Danièle, «De l'usage de la musique et des formes musicales dans le théâtre de Juan del Encina», en *Juan del Encina et le théâtre au XVème siècle. Actes de la Table Ronde Internationale (France-Italie-Espagne)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 27-55.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Sátira e lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1995.
- , *História Crítica da Literatura Portuguesa [Humanismo e Renascimento]*, Lisboa; São Paulo, Verbo, 1999, vol. II.
- , «Humanismo y Renacimiento. El Teatro», en J. L. Gavilanes y Laso (eds.), *Historia de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000.
- , «Danças da Vida e da Morte nas Barcas de Gil Vicente», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 1, 2001, pp. 12-27.
- , *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- , *Gil Vicente*, Lisboa, Edições 70, 2008.
- , «Pastores y filósofos en la corte de Portugal: La palabra velada en el teatro de Gil Vicente», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, n.º. 4, 2010.

- BLASCO, Pierre, «O auto de Inês Pereira: Análise do texto ao serviço da história das mentalidades», en *Temas Vicentinos*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério de Educação, 1992, pp. 27-42.
- BOBES, Carmen, «El sayagués», *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, 44, 1968, pp. 383-402.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad y REYES PEÑA, Mercedes de los, «La influencia del teatro español en Portugal (1580-1755). Estado de la cuestión», en *Actas do Primeiro Congresso Luso-Espanhol de Teatro (Coimbra, 23-26 de septiembre de 1987)*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, pp. 61-82.
- BOMFIM, Eneida do Rêgo Monteiro. *O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente*, Rio de Janeiro, PUC, 2002.
- BRAGA, Teófilo. *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*, Porto, 1898.
- , *História da literatura portuguesa*, III, Vila de Maia, Imprensa Nacional, 1984.
- , *História do teatro português*, 4 vols., Oporto, Imprensa Portuguesa, 1870-71.
- BRECHT, Bertold, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
- BROOK, Peter. *El espacio Vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península, 1998.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro, *Aspectos métricos y prosódicos del Cancionero de Juan del Encina (Salamanca, 1496)*, Centro de estudios cervantinos, Proyecto HISMETCA, 2010.
- [[http://centroestudioscervantinos.es/upload/1926\\_mdfile.pdf](http://centroestudioscervantinos.es/upload/1926_mdfile.pdf)] [15/8/2015].
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel. «Una aproximación a las comedias de Gil Vicente», *Calígrama. Revista Insular de Filología*, 4, Universitat Illes Balears, 1992, pp. 185-212.
- , «Temas y formas del teatro castellano de Gil Vicente», en *Gil Vicente 500 anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 131-147.
- CARLSON, Marvin, *Theatre Semiotics: Signs of Life*, Bloomington, Indiana UP, 1990.
- CAMÕES, José, «Gil Vicente: Teatro y celebración», en Miguel Ángel Pérez Priego, José Camões, Victor Infantes (eds.), *El teatro religioso en la obra de Gil Vicente*, Madrid, Comunidad de Madrid – Consejería de Cultura y Deportes, 2005, pp. 37-65.
- , «Gil Vicente 1502 – autos para nascimentos», en *Gil Vicente 500 anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da*

- Universidade de Lisboa*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 511-518.
- CAMPBELL, Ysla (ed.), *Estudios sobre teatro español de los Siglos de Oro, homenaje a Alfredo Hermenegildo: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.
- CANAVAGGIO, Jean (ed.), «Afirmación de un teatro», en *Historia de la literatura española*, vol. II, *El siglo XVI*, edición española Rosa Navarro Durán, Barcelona, Ariel, 1994, 205-226.
- CANET VALLÉS, Josep Lluís, «La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51, 1991, pp. 21-42.
- , «La primera réplica en la *Propalladia* de Torres Naharro», *Criticón*, n° 83, 2001, pp. 29-46.
- CASTRO, Américo, *De la edad conflictiva. El drama de la honra en España y en su Literatura*, 2ª edición, Madrid, Taurus, 1961.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, «As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria», en *Gil Vicente 500 anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 13-30.
- CASTRO, Eva. «Rito, Signo y Símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino», en Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, València, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx, 1994, pp. 75-88.
- CHEVALIER, Maxime, *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Edi 6, 1982.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Originalidade da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- COHEN, G., *Anthologie du Drame Liturgique en France au Moyen-Age*, Le Cerf, París, 1955.
- COSTA, Dalila Pereira da, *Gil Vicente e sua época*, Lisboa, Guimarães, 1989.
- CRUZ, Maria Leonor García da, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos- Leitura Crítica num Mundo de "Cara Atrás" (As personagens e o palco da sua acção)*, Lisboa, Gradiva, 1990.
- DE LA GRANJA, Agustín, «La elocuencia de lo espectacular», en Díez Borque, J. Mª (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Madrid, Londres, Tamesis Books, 1988, pp. 99-120.

- DESWARTE, Sylvie, «Francisco de Holanda ou o Diabo vestido à italiana», en *Temas Vicentinos*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério de Educação, 1992, pp. 43-72.
- DEYERMOND, A. D. (coord.), *Historia y crítica de la literatura española, La Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980.
- DIAGO, Manuel V. y FERRER, Teresa (eds.), *Comedias y comediantes*, València, Universitat de València, 1989.
- DIAGO, Manuel V., «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*, 50, 1991, pp. 41-65.
- , «La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda)», *Criticón*, 63, 1995, pp. 103-117.
- DÍAS, João Pereira. «Dos momos e arremedilhos ao cenário sintético», en *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, Lisboa, 1947, pp. 23-49.
- DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, Eloy, *Juan del Encina en León*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1909.
- , «En torno a Juan del Encina», *Revista de Segunda Enseñanza*, 5, 1927, pp. 398-401.
- DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>, «El teatro en el siglo XVI», en José M<sup>a</sup> Díez Borque (dir.) *Historia de la literatura española*, Madrid, Guadiana, 1975, vol. I, pp. 629-723.
- , (coord.) *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, Madrid, Taurus, 1980.
- , *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.
- , *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- , «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey*, J. M. Ruano de la Haza [ed.], Ottawa, Dovehouse editions [Hispanic Studies], 1989, pp. 101-118.
- DONOVAN, Richard B., *The liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute os Medieval Studies, 1958.
- EGIDO, Aurora, «El telón como jeroglífico en la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra*», en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1991, pp. 387-406.

- ESPINOSA MAESO, Ricardo, «Nuevos datos biográficos de Juan del Encina», *Boletín de la Real Academia Española*, 8, 1921, pp. 640-656.
- , «Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández», *Boletín de la Real Academia Española*, 10, 1923, pp. 386-424 y pp. 567-603.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «Teatro y hagiografía en el Renacimiento. La conversión de la magdalena entre autos y comedias», en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (Coords.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2012, pp. 535-544.
- FERREIRA, José Alberto, «O caso do teatro inexistente, ou do teatro como imagem de nós», *Limite*, n° 8, 2014, pp. 93-126.
- , *Uma discreta invenção: estudos sobre Gil Vicente e a cultura teatral de quinhentos*, Coimbra, Angelus Novus, 2004.
- FERRER VALLS, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Madrid, Tamesis Books Limited, 1991.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, Universitat de València, UNED, Universidad de Sevilla, 1993.
- , «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», en M. Chiabò, y F. Doglio, *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento (Roma 30 de junio-3 de julio de 1988)*, Roma, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989, pp. 303-324.
- , «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia nueva», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello y Rafael González Cañal (coords.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 191-212.
- , «La *Égloga de Plácida y Vitoriano* en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Edición digital a partir de la edición de Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*. vol. I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 505-518.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús, «Teatro religioso en Salamanca (1500-1627): estudio documental», en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (comps.), *Edad de*

- oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 269-274.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., «En torno al término farsa en Lucas Fernández», *Hápx: Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura*, n° 1, 2008, pp. 45-56.
- GARCÍA CALVO, Agustín. “El actor: de la antigüedad a hoy”, en Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *Del oficio al mito. El actor en sus documentos*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997, vol. I, pp. 35-54.
- GARCÍA DE LA COCHA, Víctor, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios medievales*, Zaragoza, 1997, pp. 153-175.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel [et al.] (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.
- GARRETT, ALMEIDA, «Prefácio da primeira edição», *Catão*, 1822, en *Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto, Lello Editores, 2 vols., 1963.
- GAVILANES, José Luis y APOLINÁRIO, António (eds.), *Historia de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000.
- GERHARDT, Mia I., *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnoles et française*, Utrecht, Hes, 1975.
- GLASER, Edward M., *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*, Valencia, Castalia, 1957.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, «Los límites de la teatralidad en el medievo», en Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la edad media*, València, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx, 1994, pp. 57-74.
- , *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.
- GRANJA, Agustín de la, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en José M.<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 99-120.
- HART, Thomas R., *Obras dramáticas castellanas de Gil Vicente*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1962.

- HERMENEGILDO, Alfredo, «Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández», *Segismundo*, 2 (1966)
- , *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel, 1975.
- , «Acercamiento al estudio de las didascalías del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 de agosto, 1983)*, Madrid. Istmo, 1986, t. I, pp. 709-727.
- , «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda», en J. M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su siglo de oro*, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 1988, pp. 161-176.
- , «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», en *Incipit*, Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, IX, 1991, pp. 127-151.
- , «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Luis T. González del Valle y Julio Baena (eds.), Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 121-131.
- , *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.
- , «La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)», en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires Le Mirail, 1994, pp. 531-543.
- , *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995.
- , «Personaje y teatralidad: La experiencia de Juan del Encina en la *Égloga de Cristino y Febea*», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Los albores del teatro español*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995, pp. 91-113.
- , «Procedimientos de teatralización: la *Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez», en *La Puesta en escena del teatro clásico*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1995, pp. 87-100.
- , «El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII», *Scriptura*, Facultad de Letras, Universitat de Lleida, vol. 11, 1996, pp. 125-39.

- , «Registro de representantes: soporte escénico del personaje dramático en el siglo XVII», en Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, València, Universitat de València, 1997, vol. I, pp. 121-159.
- , «Mover las palabras: Encina y la teatralización progresiva», en Irene Pardo Molina, Luz Ruiz Martínez y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XIV Jornadas del Siglo de Oro (7 al 16 de marzo de 1997)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1999, pp. 19-41.
- , *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.
- , «Ejercicio del poder y asunción de la libertad en el teatro del siglo XVI», en José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (coords.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, mayo de 2003, SEACEX, 2004, pp. 29-50.
- , *Texto, escena y público en el Quinientos español: modelos encadenados*, Trois-Rivières, *Anejos de TeaPal*, 2013. 1ª edición, en formato ebook: 17-12-2013. iBooks. <<https://itun.es/es/GEN5U.1>>Edición al cuidado de Ricardo Serrano Deza.
- , «Del icono visual al símbolo textual: El *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández», en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 35, núm. 1 (1983), pp. 31-46.
- HESSE, J., *Vida teatral en el Siglo de Oro*, Madrid, Taurus, 1965.
- HOPE, Hamilton-Faria, *Farces of Gil Vicente: a study in the stylistics of satire*, Madrid, Playor, 1976.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.) *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003. 2 vols.
- (ed.), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.
- , «Formas de la oralidad en el teatro breve», *Edad de Oro*, n° 7, 1988, pp. 105-117.
- JACINTO, Dinis, *Figuras do teatro de Gil Vicente*, Caldas da Rainha, Comp. Teatro Rainha, 1969.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- KEATS, Laurence, *Court Theatre of Gil Vicente*, Lisboa, Livraria Escolar, 1962.
- KOHUT, Karl, *Las Teorías Literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, CSIC, 1973.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1976.
- LIHANI, John, «Personal elements in Gil Vicente's *Auto pastoril castellano*», en *Hispanic Review*, 37, 1969, pp. 297-303.



- \_\_\_\_\_, *Lucas Fernández*, Nueva York, Twayne, 1973.
- \_\_\_\_\_, (Introducción, edición y notas), Lucas Fernández,, *Farsas y églogas*, Nueva York, Las Américas, 1969.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.
- LUNA, Rafael, «Juan del Encina», *Revista Contemporánea*, n° 11, 1877, pp. 449-465.
- MACHADO, Heloísa, «Gil Vicente: A linguagem dos autos e uma técnica contemporânea de sua encenação», en *Gil Vicente e anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, vol I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 375-383.
- MCKENDRICK, Malveena, *El teatro en España, 1490-1700*, Barcelona, Oro Viejo, pp. 16-20.
- MADROÑAL, Abraham, «El entremés en la época de Felipe II y su relación con el entremés barroco», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 1999, pp. 137-162.
- MANCINI, Guido, «Una veglia funebre profana; la *Vigilia de la enamorada muerta di Juan del Encina*», *Studi dell Instituto Linguistico*, 14, 1981, pp. 187-202.
- MARINIS, Marco de, *Comprendre el teatre*. Barcelona, Institut del Teatre, 1998.
- MAROTTI, Ferruccio, «El actor en la *commedia dell' arte*», en Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, València, Universitat de València, 1997, vol. I, pp. 55-88.
- MASSIP BONET, Francesc, *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de las Artes, 2003.
- \_\_\_\_\_, «Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán», *Revista de Filología Española*, vol. LXXIV, n.º 1/2, 1994, pp. 23-40.
- MAURIZI, Françiose, «La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández», *Criticón*, 66-67, 1996, pp. 287-305.
- MAZZEI, Pilade, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Lucca, Amedei, 1922.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (coord.), *Historia de la literatura española*, Madrid [etc.], Everest, 1993-1995, vol. II.

- MEREDITH, Joseph Arthur, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1928.
- MITJANA, Rafael, *Sobre Juan del Encina, músico y poeta (Nuevos datos para su biografía)*, Málaga, 1895.
- , «Nuevos documentos relativos a Juan del Encina», *Revista de Filología Española*, 1, 1914, pp. 275-288.
- OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.
- OLEZA SIMÓ, Juan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», en *La génesis de la teatralidad barroca*, Cuadernos de Filología, III, 1-2, Valencia, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1981, pp. 9-44.
- (ed.), *Teatros y prácticas escénica. El Quinientos valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1984-1989.
- OLIVA BERNAL, César, *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2004.
- OROZCO Díaz, Emilio, *El Teatro y la teatralidad del Barroco: Ensayo e introducción al tema*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 89-107.
- OSÓRIO, Jorge Alves, «Testemunho de Garcia de Resende sobre o Teatro Vicentino. Algumas Reflexões», *Humanitas*, vols. XXXI-XXXII, Coimbra, Universidade de Coimbra. Faculdade Letras. Instituto Estudos Clássicos, 1979-1980, pp. 71-96.
- PALLA, María José, *Do essencial e do supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Lisboa: Estampa, 1992.
- , «O parvo e o mundo às avessas em Gil Vicente», en *Temas Vicentinos*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa-Ministério de Educação, 1992, 87-100.
- , *A palavra e a imagem*, Lisboa, Estampa, 1996.
- , «Medir o tempo, medir as estações. A farsa vicentina e o carnaval», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 14, Lisboa, Edições Colibri, 2001, p.255.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «La Celestina y el teatro del siglo XVI", *Epos*, 7, 1991, pp. 291-311.
- , «Celestina en escena: el personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista», en Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow (eds.), *Fernando de Rojas and Celestina*:

- Approaching the Fifth Centenary*, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 295-319.
- , «La tradición representacional de la Sibila y la *Farsa del juego de cañas*», *Criticón*, 66-67, 1996, pp. 5-15.
- , *Teatro medieval: 2. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997.
- , «Pervivencia de la teatralidad medieval en el s. XVI», en *Teatralidad medieval y su supervivencia. Actas del seminario celebrado con motivo del I Festival d'Elx de Teatre i Música Medieval*, Alicante, 1998, pp. 97-120.
- , «El teatro religioso de Gil Vicente en su contexto peninsular», en Miguel Ángel Pérez Priego, José Camões, Victor Infantes (eds.), *El teatro religioso de Gil Vicente*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, 11-36.
- , «Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 137-146.
- PIMPÃO, Álvaro J. da Costa, «As correntes dramáticas na literatura portuguesa do século XVI», en Jorge de Faria, *A evolução e o espírito do teatro em Portugal, 2º ciclo (1ª série) de Conferências promovido pelo Século*, vols. I y II, Lisboa, 1947-1948, pp. 133-168.
- *História da literatura portuguesa*, 2º vol. (séc. XVI), Coimbra. Ed. Quadrante, 1950.
- PLANES-MAURIZI, F., «Reserches sur théâtre et traditions populaires: Juan del Encina et l'Auto del Repelón», en *Juan del Encina et le théâtre au XVº siècle. Actes de la Table Ronde Internationale, France-Italie-Espagne (17-18 octobre 1986)*, Aix-en-Provence, Université de Aix-en-Provence, pp. 93-104.
- PRATT, Óscar de, *Gil Vicente: notas e comentários*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1931.
- PROFETI, María Grazia, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Florencia, La casa Usher, 1994.
- QUADROS, António, *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989.
- QUIRANTE, Luis; RODRÍGUEZ, Evangelina; SIRERA, Josep L., *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, València, Universitat de València, 1999, pp. 13-175.
- QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, «La ciudad en el templo: La consuetud de Santa Ágata», en Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, València, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx, 1994, pp. 171-189.

- REBELLO, Luiz Francisco, *Breve História do Teatro Português*, Mira; Sintra, Europa-América, 2000, pp. 17-55.
- , *História do teatro*, Lisboa, Europa-América, 1967, (4ª edición, de 1988).
- RECKERT, Stephen. *Espírito e Letra de Gil Vicente*, IN-CM, Lisboa, 1983.
- «Gil Vicente y la configuración de la 'Comedia'», en Víctor García de la Concha (coord.), *Literatura en la época del Emperador (V-VII). Acta salmanticensia: Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 165-180.
- REGUEIRO, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- RÉVAH, I. S. «Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?», *Bulletin d' Histoire du Théâtre Portugais*, I, n° 2, Lisboa, 1950, pp. 153-185.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «El teatro religioso del siglo xvi y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión», *Criticón*, n° 94-95, pp. 9-32.
- RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, II, Barcelona, Crítica, 1990.
- ROBERT, Jammes. «La Risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y Sociedad en el Teatro Español del Siglo de Oro*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1980.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina, *Estudos Ibéricos da Cultura à Literatura. Pontos de Encontro. (Séculos XIII a XVII)*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério de Educação, 1987.
- «A expansão portuguesa no teatro espanhol», en Ramón Lorenzo y Rosario Álvarez (coords.), *Homenaxe á Profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, pp. 519-543.
- , *De Gil Vicente a Lope de Vega: voces cruzadas no Teatro Ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999.
- , «Gil Vicente e a festa ibérica», en *Gil Vicente 500 anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 149-180.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, València, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx, 1994.
- (Coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, València, Universitat de València, 1997, vols. I y II.
- , *La técnica del actor en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, I, Madrid, Alianza, 1971.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Juan del Encina y los modelos exegeticos en la poesía», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, p.187.
- SAN MIGUEL, Ángel, “La evolución del espacio escénico ideal en la obra en castellano de Gil Vicente”, en Jean Canavaggio (ed.), *Edad Media y Renacimiento: continuidades y rupturas*, Caén, Universidad de Caen, 1991, pp. 145-159.
- SARAIVA, A. J., *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1942.
- SARAIVA, Antonio José y LOPES, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1999.
- SENTAURENS, Jean, «De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 297-304.
- SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SHERR, Richard, «A note on the biography of Juan del Encina», en *Bulletin of the Comediantes*, 34, 2, 1982, pp. 159-172.
- SITO ALBA, Manuel, «El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)», en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 155-471.
- SLETSJÖE, Leif, *O elemento cénico em Gil Vicente*, Suecia-Lisboa, Instituto Ibero-Americano Estemburgo, 1965.
- SPANG, Kurt, *Teoría del Drama*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- STATHATOS, Constantin, «Exemplos de Ironia no Auto da Índia», en *Temas Vicentinos*, Lisboa, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa; Ministério de Educação, 1992, pp. 151-158.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História do teatro português*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1969.
- SURTZ, Ronald, *The birth of a theater. Dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega.*, Madrid, Castalia, 1979.
- TEYSSIER, Paul, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959.

- , *Gil Vicente: o autor e a obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.
- TRIGUEROS, Luis Forjaz, *O prélio solitário. Temas e Tópicos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério de Educação, 1992.
- ULYSSE, Georges, «Juan del Encina et le théâtre italien de son époque», en *Juan del Encina et le théâtre au XVe siècle : actes de la Table ronde internationale France-Italie-Espagne, 17-18 octobre 1986*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 1-26.
- VALBUENA PRAT, Angel, *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1950.
- , *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1964.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, «Notas Vicentinas, IV», en *Revista da Universidade de Coimbra*, 9, 1949, pp. 5-394.
- VERES D'OCÓN, Ernesto, «Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda», *Revista de filología española*, 34, 1950, pp. 195-237.
- VITSE, Marc. “El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso”, *Criticón*, 60, 1994, pp. 143-148.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Latinismos arrusticados en el sayagués», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 1948, pp. 166-170.
- WERTHEIMER, Elaine, «Converso “Voices” in Fifteenth- and Sixteenth- Century Spanish Literature», en Kevin Ingram (ed.), *The conversos and Moriscos in the Late Medieval Spain and Beyond, vol. I: Departures and change*, Leiden/Boston, Brill, 2009, pp. 97-119.
- Wickersham Crawford, J. P., «The source of Juan del Encina's *Égloga de Fileno y Zambardo*», *Revue Hispanique*, 38, 1916, pp. 218-231.
- , *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1937.
- WILSON, E. M.; Moir, D. *Historia de la Literatura española. 3. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel, 1992. 17-51.
- WOLF, Ferdinand J., «Sobre Juan del Encina (Notas de M. Menéndez y Pelayo)», *La España Moderna*, 7, 1895, pp. 91-98;
- ZIMIC, Stanislav, *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2003.
- ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.

## 9. El actor y su técnica

- ALLEGRI, Luigi, en su «Aproximación a una definición del actor medieval», en Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx (Octubre-Noviembre de 1992)*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gilalbert, 1995, pp. 125-136.
- , *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci Editore, 2012.
- , *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, 2009.
- CANET VALLÉS, Josep Lluís, «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 109-119.
- , «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en Teresa Ferrer y Manuel Diago (coords.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 79-90.
- DIAGO, Manuel V., «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*, vol. 50, 1991, pp. 41-65.
- , «La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres Comedias de Joan Timoneda*)», *Criticón*, 63, 1995, pp. 103-117.
- DÍEZ BORQUE (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*, Londres, Tamesis Books, 1989.
- DIXON, Víctor, «Manuel Vallejo: un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)», En Díez Borque, *Actor y técnica...*, 1989, pp. 55-74.
- DOGLIO, Federico, «El arte del actor en la cultura medieval», en Josep Lluís Sirera, *Del actor medieval a nuestros días: actas del seminario celebrado los días 30 de octubre al 2 de noviembre de 1996, con motivo del IV Festival de Teatre y música Medieval d'Elx*, Elche, Institut Municipal de Cultura, 2001, pp. 51-63.
- FERREIRA, José Alberto, «Do fazer da figura em Gil Vicente», en *Gil Vicente 500 anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 499-509.
- FERRER VALLS, Teresa, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. I*, Madrid, Gredos, 2003, 239-267.
- DUVIGNAUD, Jean, *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus, 1966.

- GARCÍA LORENZO, Luciano, «El actor y la representación actual de los clásicos», en José M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 155-160.
- GRANJA, Agustín de la, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en José M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 99-120.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Juglares, actores y bufones: la invasión del espacio teatral en los siglos XV y XVI», en Josep Lluís Sirera (ed.), *Del actor medieval a nuestros días: actas del seminario celebrado los días 30 de octubre al 2 de noviembre de 1996, con motivo del IV Festival de Teatre y música Medieval d'Elx*, Elche, Institut Municipal de Cultura, 2001, pp. 123-140.
- MAESTRE, Rafael, «El actor cortesano en el escenario de los Austrias, 1492-1622», en José M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, n<sup>o</sup> 10, 1998, pp. 191-213.
- MARTÍN MARCOS, Antonia, «El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/III. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Ámsterdam, 1989, III, pp. 763-74.
- MASSIP, Francesc, «L'histrió, el frare i el burgès. L'ahir i l'ara de la "interpretació" medieval», en Josep Lluís Sirera (ed.), *Del actor medieval a nuestros días. Actas del IV Seminario de teatro y música medievales de Elx*, Elx, Institut Municipal de Cultura, 2001, pp. 179-206.
- NOGUERA GUIRAO, Dolores, «Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, XXII, 203, pp. 309-319.
- OEHRLEIN, Joseph, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.
- , «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», en José M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 17-33.
- OLIVA, César, «Los actores desde la experiencia dramática: el territorio espacial del actor», en Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat, 1997, pp. 201-219.
- PIETRINI, Sandra, «Il disordine del lessico e la varietà delle cose. Le denominazioni latine e romanzes degli intranetitori medievali», *Quaderni Medievali*, 47, 1999, pp. 77-113.



- PROFETI, Maria Grazia, «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *Los albores del teatro español. Actas del las XVII Jornadas de teatro clásico. Almagro julio de 1994*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 69-88.
- QUIRANTE SANTACRUZ, Luís, «Sobre el actor en la Baja Edad Media», en Evangelina Rodríguez (Coord.): *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, 1997, vol. I, pp. 91-120.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Arte sin arte, oficio con oficio: el descuido cuidadoso y el actor barroco», en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 143-194.
- \_\_\_\_\_, «El documento sobre el actor: la dificultad barroca del oficio de lo clásico», *Del oficio al mito: el actor en sus documentos* (ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros), Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat, 1997, pp. 163-200.
- \_\_\_\_\_, «Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro», *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro, 1987)*, Ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pp. 47-93.
- \_\_\_\_\_, «Editing Theater: A Strategy for Reading, an Essay about Dramaturgy», *The Politics of Editing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992 (Hispanic Issues, volume 8), pp. 95-109.
- \_\_\_\_\_, «El actor en el Siglo de Oro español: Materiales para una historia posible», *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Age Drama*, New Orleans, University Press of the South, 1998, pp. 203-221.
- \_\_\_\_\_, «Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano», en M. Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero (eds.), *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 61-123.
- \_\_\_\_\_, «El actor y las técnicas de interpretación», en *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro* (dir. Javier Huerta Calvo), Madrid, Gredos, 2003, tomo I, pp. 655-676.
- \_\_\_\_\_, «Un cuerpo sobre el tablado: el trabajo del actor en el teatro clásico», en VV.AA. *La geometría de las emociones. Arte, pedagogía y teatro en la ESAD de Valencia 2002-2004*, Valencia, Publicaciones de la ESAD, 2005, pp. 101-114.

- \_\_\_\_\_, «*Sin coturno y teatro el recitante: Lope de Vega ante el actor*», en Giuliga Poggi y M. Grazia Profeti (eds.), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all 'Arte Nuevo'*”, Florencia, Alinea Editrice, 2011, pp. 15-48.
- \_\_\_\_\_, «The art of the actor, 1565-1833: From moral suspicion to social institution», en Maria M. Delgado and David T. Gies (eds.), *A History of Theater in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 103-119.
- \_\_\_\_\_, «Gente de placer en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar», en *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación. Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 29, pp. 261-296.
- \_\_\_\_\_, «La rehabilitación del gesto desde el Medioevo hasta el barroco», en Josep Lluís Sirera (ed.), *Del actor medieval a nuestros días. Actas del Seminario celebrado los días 30 de Octubre a 2 de Noviembre de 1996, con motivo del IV Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, Elche, Institut Municipal de Cultural, 2001, pp. 13-47.
- \_\_\_\_\_, «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria», en José M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 35-53.
- \_\_\_\_\_, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- ROZAS, Juan Manuel, «La técnica del actor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, 1980, pp. 191-202.
- SANZ AYÁN, Carmen y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.
- SENTAURENS, Jean, “De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 297-304.
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*, Londres, Tamesis Books, 1985.
- SIRERA TURÓ, Josep Lluís, «Actor seductor: Técnicas de seducción en el teatro peninsular», en Elena Real Ramos (ed.), *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, Valencia, Servei de publicacions de la Universitat de València, 1995, pp. 323-336.
- \_\_\_\_\_, «Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de la cuestión.» En J. Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 115-130.